PE
25
S8
Htt. 54

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00368320 8

STUDIEN

ZUR

ENGLISCHEN PHILOLOGIE

HERAUSGEGEBEN

VON

LORENZ MORSBACH
O. Ö. PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT GÖTTINGEN

HEFT LIV

ALBERT WIETFELD

DIE BILDERSPRACHE IN SHAKESPEARE'S SONETTEN

HALLE (SAALE)
DRUCK VON EHRHARDT KARRAS G.M.B.H.
1916

R
Eng. Philol
S
S.

DIE BILDERSPRACHE

IN

SHAKESPEARE'S SONETTEN

VON

ALBERT WIETFELD

1645-00
30 | 8 | 21

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1916

PE
25
S8
Hft.54

Inhalt.

Seite

Einleitung VII

Benutzte Literatur X

Erster Teil: Die Bilder für sich betrachtet.

I. Die bildlichen Begriffe.

1. Der Bilderschatz 1

Allgemeine Charakteristik desselben 6

2. Tradition und Eigenart . . . . . .

a) Das traditionelle Bildergut 10

Vorführung desselben 10

Die Frage nach den Quellen 31

b) Das nicht-traditionelle Bildergut 39

Ziffernmäfsiges Verhältnis desselben zum Bilderschatze überhaupt 39

Das Neue und Eigenartige des Shakespeare'schen Bilderschatzes 40

Aufbau auf Älterem 40

Absolute Neuschöpfung 42

II. Die verbildlichten Begriffe.

a) Übersicht über die verbildlichten Begriffe 45

b) Die Darstellung der verbildlichten Begriffe durch die Bilder 48

Konkrete Begriffe 49

Abstrakte Begriffe 51

Verwandtschaft und Kreuzungen 57

c) Personifikation 59

Zweiter Teil: Die Bilder im Zusammenhang der poetischen Diktion.

I. Allgemeine Beziehungen zwischen Inhalt und Bild.

1. Verhältnis der einzelnen Sonette zueinander hinsichtlich des Bilderschmucks 63

2. Der innere Zusammenhang zwischen Inhalt und Bildwahl . 64

II. Die sprachliche Einkleidung der Bilder 68

1. Vergleiche . . . . . .

a) Art des Vergleichsvollzugs 69

Ausdrückliche Kennzeichnung 69

Blofse Andeutung 71

Seite

b) Verstärkung der Vergleichsintensität 72
c) Länge der Vergleiche 74
2. Metapher 76
a) Darstellung der Metapher durch die grammatischen Redeteile 76
b) Umfang und Aufbau der Metapher 76
c) Potenzierte Metaphern 80
3. Allegorie 80
4. Erhöhung des bildlichen Eindrucks bei Metapher und Allegorie 83
5. Verbindung der verschiedenen Bildformen miteinander . . 85
6. Akustische Ausschmückung der Bilder 87
III. Darstellung und Durchführung der Bilder 88
1. Weitere Ausgestaltung eines Bildes mit Rücksicht auf die verbildlichte Idee 89
2. Behandlung und Durchführung der Bilder 92
a) Längeres Verweilen in der bildlichen Anschauungssphäre 92
b) Mehr oder minder rascher Wechsel der bildlichen Anschauungssphäre 96
Vollständiger Wechsel 97
Teilweiser Wechsel 99
c) Zweck des Bilderwechsels . . . . . .

Dritter Teil: Beziehungen des Bilderschatzes der Sonette zu den übrigen Werken des Dichters.

1. Vorführung der Parallelen und Anklänge 102
2. Schlufsfolgerungen 125

Schlufs 128

Einleitung.

Wenn auch über die Frage, welcher Wert dem Bilde als wissenschaftliches Kriterium beizumessen ist, die Ansichten der Forscher geteilt sind, so läfst doch die wichtige Rolle, welche das Bild im Leben und Schaffen des Dichters spielt, und die hohe Bedeutung, die ihm als Kunstfaktor zur Würdigung jedes poetischen Erzeugnisses zukommt, es gerechtfertigt erscheinen, in einer Arbeit über dasselbe einen kleinen Beitrag zur Kenntnis der Shakespeareschen Kunst zu liefern. Und keiner mehr als Shakespeare bedarf hinsichtlich dieser Frage noch einer eingehenden Untersuchung, spielt doch gerade in seiner Sprache das Bild eine ganz besonders grofse Rolle. —

Das Problem mit einem Male in Angriff zu nehmen, alle Feinheiten der Shakespeareschen Kunst, all die Gröfse und Tiefe seiner Phantasie, wie sie seine Bildersprache widerspiegelt, mit einem Male zur Darstellung bringen zu wollen, wäre für den einzelnen ein Unterfangen, das sich selber richten würde. Um aber diesen Anforderungen nach Möglichkeit gerecht werden zu können, habe ich mich von vornherein auf ein kleines Gebiet der Shakespeareschen Werke beschränkt: die Sonette. Sie erschienen mir für diesen Zweck von allen am geeignetsten und stehen von den nichtdramatischen Dichtungen auch dem Interesse der gegenwärtigen Shakespeare-Forschung am nächsten.

Die Eigenart eines Themas wie das vorliegende läfst betreffs der Frage nach Ziel und Abgrenzung mehrere Auffassungen zu. Der Erforschung der mehr formalen Seite der Bildersprache steht die nach der mehr künstlerischen gegenüber, der sich endlich die, welche das Bild mehr als Mittel zum Zweck betrachtet, die Chronologieforschung, als dritte beigesellen kann.

Während der erste Weg, das Bild nach seiner formalen Seite in der dichterischen Sprache zu untersuchen, der älteste und gewöhnlichste ist, war die Nutzbarmachung des Bildes im Dienste der Chronologie erst der jüngeren Shakespeare-Forschung vorbehalten. Die künstlerische Seite der Shakespeareschen Bildersprache hat — von dem in der Dissertation von W. Hübner in bezug auf die Vergleiche Gesagtem abgesehen — in ihrer Gesamtheit bis heute noch keine Behandlung gefunden.

Vorliegende Arbeit will all diesen Fragen gerecht werden und das Bild in seinen mannigfachen Beziehungen zur Darstellung bringen. Dabei leiteten mich folgende beiden Gesichtspunkte: Einmal kam es mir darauf an, den Bilderschatz der Sonette durch eine Untersuchung der wichtigsten vorshakespeareschen Dichter, in Sonderheit der Sonettisten, abzuwägen und durch eine vergleichende Gegenüberstellung das mehr Traditionelle des Bilderschatzes von dem mehr Individuell-Shakespeareschen zu scheiden, um das, was Shakespeare seinen Vorgängern verdankt, — was in einem besonderen Abschnitt über die Frage nach den Quellen eingehender erwogen wird, — darzutun. Daneben suchte ich an Hand des nichttraditionellen Bildergutes den Fortschritt aufzuzeigen, den Shakespeare in dieser Hinsicht in der englischen Literatur bezeichnet.

Zum andern war es meine Hauptaufgabe, die Eigenart und Besonderheiten der Bildersprache der Sonette zur Darstellung zu bringen. Dabei erschien mir die möglichste Herausarbeitung der dichterischen Persönlichkeit als letztes und höchstes Ziel. Aus diesem Grunde weicht auch die Anlage meiner Arbeit in manchen Punkten von andern dieser Art ab.

War natürlich die Untersuchung der formalen und künstlerischen Seite der Bildersprache der Sonette, dem sich zu chronologisch-vergleichenden Zwecken eine Sammlung von Parallelen und Anklängen aus den übrigen Werken des Dichters anschliefst, meine vornehmste und wichtigste Aufgabe, so habe ich mich doch nicht darauf beschränkt: Auch die Fragen nach den Prinzipien bildlicher Darstellungen, nach dem „Wie“ der Behandlung der einzelnen Bilder im Sonett von seiten des Dichters, ihre Darstellung und Ausgestaltung mit Rücksicht auf die vorbildlichen Ideen, nach dem prinzipiellen Zusammen-

hang zwischen poetischer Sprache und Bildwahl u. a. habe zu beantworten versucht, ohne damit indes den Anspruch erheben zu wollen, den sich dabei ergebenden Problemen voll und ganz gerecht geworden zu sein. Dennoch glaube ich die Hoffnung hegen zu dürfen, dafs die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit der Shakespeare-Forschung willkommen sein werden und möchte dem Wunsche Ausdruck geben, dafs sie an ihrem Teile etwas zur Kenntnis und Würdigung der Shakespeareschen Kunst beitragen mögen!

Zum Schlufs möchte ich nicht verfehlen, meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Geheimrat Morsbach, für die Anregungen zu dieser Arbeit und die stets freundliche Anteilnahme an ihrem Zustandekommen auch an dieser Stelle meinen aufrichtigsten Dank auszusprechen.

Benutzte Literatur.

1. Ausgaben.

Barnabe Barnes, ed. Alex. Grosart.

Beeching, H. C., The Sonnets of Shakespeare. Boston (U. S. A.) und London 1904.

Butler, S., Shakespeare's Sonnets. London.

Constable, „Diana", ed. Thomas Park. London 1859.

Daniel's Gedichte, hrsg. von W. C. Hazlitt. London 1859.

Dowden, Edw., The Sonnets of William Shakespeare. London 1899.

Lodge, „Phillis", ed. Hunterian Club 1883.

Lyly's „Euphues", hrsg. v. Landmann. Engl. Sprach- und Literaturdenkmäler, Bd. IV. Heilbronn 1887.

— „Euphues" and „Euphues and his England", ed. by Edw. Arber. Birmingham 1868.

Spenser's Werke, ed. J. C. Schmidt and E. de Selincourt. Oxford 1912.

Tyler, Thom., Shakespeare's Sonnets. London 1890.

Watson's Poems, ed. Edw. Arber, 1875.

Wyndham, George, The Poems of Shakespeare. London 1898.

2. Sonstige Werke.

Beyer, C., Deutsche Poetik. Stuttgart 1882.

Brinkman, Die Metaphern. Bonn 1872.

Carpenter, Metapher and Simile in the Minor Elisabethan Drama. Chicago, Diss. 1895.

Clarke, The Complete Concordance to Shakespeare. London 1864.

Furness, The Concordance to Shakespeare's Poems. Philadelphia 1872.

Gerber, Die Sprache als Kunst. Bromberg 1869.

Hübner, Der Vergleich bei Shakespeare. Berlin, Diss. 1908.

Klaeber, Das Bild bei Chaucer. Berlin 1893.
Lee, Sidney Life of Shakespeare. London 1898.
—, Elisabethan Sonnets. London.
Meyer, Rich. M., Deutsche Stilistik. Berlin 1906.
Schmidt, A., Shakespeare-Lexikon. Berlin 1875.
Voigt, Metaphern und Vergleiche in Shakespeare's Dramen und in ihren Quellenschriften. Strafsburg, Diss. 1908.

Eine Reihe gelegentlich benutzter Werke sind im Text genannt.

Erster Teil.

Die Bilder für sich betrachtet.

I. Die bildlichen Begriffe.

1. Der Bilderschatz.

Übersicht über die Bilder.

I. Aus dem Bereiche der Natur.

1. Himmelskörper. Sonne, allg. 34, 7; 49, 5; 130, 1; 148, 12 (sieht nicht eher, bis der Himmel sich klärt); ihre Strahlen 114, 8. Die Morgensonne 132, 5; ihr goldener Schein 20, 6; 34, 1. Sonnenuntergang 28, 10; die Sonne täglich neu und alt 76, 13; Sonnenfinsternis 35, 5. Anhangsweise: Schatten 18, 11. — Mond, Verfinsterung 35, 3; 107, 5. — Sterne: Fixsterne 14, 10; Abendstern 132, 8. Ihr herrlicher Glanz 21, 12; Wahrzeichen des Schiffers 116, 7; des Wanderers 26, 9.

2. Erdformationen. Erde, allg. 146, 1; Gipfel 86, 6; Hügel 7, 5; steil abfallend 63, 5; Felsen 65, 7; Abgrund 112, 9.

Wasser, allg. 109, 8; Quelle, obgleich silberhell, Schlamm führend 35, 2; Heilquelle 153, 13; 154, 13; See, obgleich übervoll, empfängt dennoch Regen 135, 9; das Meer 60, 5; seine Unendlichkeit und Weite 56, 9; 80, 5; Bucht 137, 6; tiefe und seichte Meeresstellen 80, 9f.; Brandung an der Küste 60, 1.

Feuer, allg. 55, 7; 104, 7; 153, 4, 9; 154, 10, 14. Flamme 1, 6; glühende, im Erlöschen begriffene Funken 73, 9; Asche 73, 10.

3. Wettererscheinungen. Regenschauer, ihre erfrischende Wirkung 75, 1; Schnee 130, 3; Kälte 13, 12; Frost 97, 3.

4. Jahres- und Tageszeiten. Der Frühling 53, 9; Symbol der Schönheit 63, 8; 97, 2; Sommer, lieblich 18, 1f.; als Symbol

der Schönheit 6, 2; 68, 11; 104, 14; Herbst, seine Ode und Trostlosigkeit 73, 1; seine Fülle an Fruchtsegen 53, 9; Winter 97, 1; unangenehm 56, 13. Einzelne Monate: April 3, 10 (Sinnbild der Jugend); Dezember, kahl 97, 4.

Der Tag 15, 12; 43, 18; lieblich 145, 9; schön 34, 1 [= 18, 1 f.]; der Morgen 63, 4; ein regnerischer Morgen nach windiger Nacht 90, 7; Mittag 7, 13; Abend 63, 5; Nacht 30, 6; häfslich 43, 11; abscheulich 15, 12; 120, 9; 145, 9; windige Nacht 90, 7.

5. Mineralreich. Stein, kalt, unbeweglich 94, 3; der durch die Zeit schmutzig aussehende Stein 55, 4; Stahl 65, 7; 112, 8. Edelmetalle: Gold 33, 4; Silber 35, 2; Kristall 46, 6; Korallen 130, 2; Perlen (s. Schmuck).

6. Pflanzenreich, allg. 15, 5; Saft 15, 8; grünen 68, 11; übergrünen 112, 4; Knospe (als Sinnbild der Jugend) 1, 12; 35, 4 (allgemein); 95, 3; Welken 54, 14; Duft 69, 12. Balsam 107, 9.

Pflanzenarten. Blumen, allg. 16, 7; 94, 9; 124, 4; zart 65, 4; schön 69, 2; 69, 12. Die Rose 1, 12; 67, 8; 109, 14; 130, 6. Rose mit Dornen 35, 2. Die Hundsrose 54, 5 (im Vergleich zur Rose). Ringelblümchen (Marigold) entfaltet seine Blätter bei Sonnenschein 25, 6. Lilien, faulend, riechen übler als Unkraut, 94, 13. Unkraut 69, 12; 94, 14; 126, 4.

7. Tierreich. a) Säugetiere. α) wilde: allg. 23, 3; Löwe 19, 1; Tiger 19, 3; Wolf, Feind des Lammes, 96, 10; Brut 19, 2; Fressen 19, 1. β) Haustiere: Pferd, wertvoll 91, 10; Schnelligkeit desselben 51, 9; Wiehern desselben 91, 10; Hund 91, 4; Lamm 96, 10.

b) Vögel, allg. Flügel 57, 8; 78, 7. Falke 91, 10; Krähe 70, 4; 127, 9; Lerche, des Morgens zwitschernd sich in die Luft erhebend 29, 11.

c) Reptilien. Otter, Taubheit derselben (Volksglaube; vgl. Hübner, S. 25) 112, 10; Wurm in der Knospe 35, 4; 70, 7; 95, 2.

II. Aus dem Bereiche des menschlichen Lebens.

A. Der Mensch als Individuum.

1. Der menschliche Körper und seine Teile. Kopf (Haupt) 7, 2; Gehirn, Gedanken, Schnelligkeit derselben 44, 7;

47, 11; Gesicht 27, 12; 33, 6; 127, 6; Gesichtsfarbe 18, 6; 99, 4; das Aussehen 28, 11; Wangen 99, 4; 132, 5; Augen 18, 5; 25, 6; 33, 2; 148, 8; Mund 77, 6; Lippen 128, 12; Zähne 19, 3; Bart 12, 8; Hand 6, 1; 60, 14; 63, 2; 64, 1; 145, 1; Schofs 86, 4; 97, 8; Fufs 19, 6; 65, 11.

2. Zustände. a) Schlaf und Tod: Traum 129, 12; enttäuscht beim Erwachen 87, 13. Tod 64, 13; 73, 8; 147, 7; der Tote 12, 8; Bahre 12, 8; Grab 3, 7; 17, 3 [25, 7]; 31, 9; 81, 8; 83, 12; Denkmal 81, 9; 107, 13; Begräbnis 1, 12; 25, 7; Sarg 86, 3; Trauer 127, 10; 132, 9; Trophäen 31, 10. b) Krankheit 118, 1; Fieber 119, 8; 147, 1; Pest 67, 1; 111, 10; Lähmung 37, 5; 89, 3; Arznei 118, 11; 147, 8; Salbe 34, 7; 120, 12; Arzneitränke 119, 1; 111, 9; der Kranke, ein geduldiger Kranker 111, 9; eigensinnig 140, 7; das Totenbett 73, 11. c) Seelische Zustände: Scham 99, 8; Freude 107, 12; Entzücken 20, 10; 75, 9; Freude des Vaters über die Taten seines Sohnes 37, 1; Furcht 97, 14; Lachen 98, 4.

3. Eigenschaften. a) gute: Häuslichkeit der Hausfrau (ausführlich) 146, 1 f.; Beschützer 133, 10. b) schlechte: Neugierde 61, 6; Prahlerei 18, 11; Schurke 32, 2; Schlemmerei 47, 5; Unersättlichkeit 118, 5; Geiz 1, 12; Dummheit 57, 13; Narrheit 110, 2; 116, 9; 124, 13; 137, 1; Verrücktheit 147, 11; Ketzer 124, 3 [Betrug 151, 3]; Diebstahl, Dieb 35, 14; 40, 9; 48, 8; 48, 14; 77, 8; Hehler 35, 13; Räuberei 74, 10; Unwissenheit 138, 3; Gefallsucht 54, 7.

4. Nahrung, allg. 75, 1 (Unentbehrlichkeit ders.); 118, 5; Honig 65, 5; Saucen 118, 6; Saures 57, 7; Süfs wird Sauer 94, 13; Appetit 47, 6; 56, 2; 56, 6; 64, 5; 110, 10; 146, 3; Reizmittel für den Appetit 118, 1; Saugen 63, 3; Trinken 114, 2; Durst 146, 3.

5. Kleidung, allg. 22, 7; das kostbare Gewand 91, 9; buntes Kleid 98, 1; Lumpen 2, 4; 26, 11. Schmuck, allg. 1, 9; 18, 8; 54, 2; 64, 2; 70, 13; 104, 4. Schleier 33, 12; 54, 8; 95, 11. Parfüm 130, 7; Rosenessenz 5, 10; Edelsteine 52, 7 (weit voneinander gesetzt); kostbar 48, 5; 65, 10; 131, 4; Glanz derselben 27, 10; am Finger der Königin ist der gemeinste Juwel hoch angesehen 96, 5; Perlen 34, 13; das Schmuckkästchen 52, 9; Trauerkleidung 132, 3.

6. Wohnung. Das Haus 13, 9; Behausung 10, 10; 95, 9; 109, 5; 119, 11; 127, 7 (*bower*); 146, 6; Dach des Hauses 10, 7;

Mauern desselben 146, 4; Fenster 3, 11; 24, 8; verschliefsbarer Raum (*closet*) 46, 6.

Einrichtung des Hauses. Kleiderschrank 52, 10; Uhr, Sanduhr 126, 2; Sonnenuhr 104, 9; Spiegel 3, 9; Kerze 21, 10; Brennmaterial 1, 6; Kasten 65, 10; Geldschrank 48, 6; Messer 63, 10; ein falsch gebrauchtes Messer wird stumpf 95, 14; Spitze 52, 4; Haken 137, 7; Becher 114, 10.

Umgebung des Hauses. Garten mit Blumen 16, 6; der freie Platz 137, 8; der eingefriedigte Platz 137, 8; das Tor 29, 12.

B. Der Mensch in seinem Verhältnis zur Aufsenwelt.

1. Altersunterschiede. Das Kind, allg. 77, 11; unselbständig 115, 13; schön 21, 9; durch Liebkosungen besänftigt 143, 10; das vaterlose Kind 124, 3; Bastard 142, 2; Waisen 97, 7.

Jüngling, kräftig 7, 6; 37, 1; unwissender Jüngling 138, 3.

Alter Mann 7, 10; alte Leute, aufschneiderisch 17, 10.

2. Verwandtschaft, Feindschaft, Familienleben. Der Vater freut sich über die Taten des Sohnes 37, 1; Gatte, betrogen 93, 2; Witwe, um den heimgegangenen Gatten trauernd, 9, 4; allg. 97, 8; die tätige Hausfrau 146, 1; harmonisches Verhältnis von Mann, Frau und Kind 8, 11; Fehlgeburt 59, 4; der Liebhaber 54, 8 [vgl. Beeching, Anm.]; Verwandtschaft 73, 8; Banket 47, 6; Fest 141, 8; Einladung dazu 141, 7; Tanz 98, 4; der Gast 47, 7; Vermächtnis 4, 3; der Erbe 6, 14; 127, 3; 146, 7; der Testamentsvollstrecker 4, 14; Heirat 116, 1; Feinde loben nur im äufsersten Notfalle 69, 4.

3. Betätigungen. a) allgemeine: Wandern 7, 8; 63, 5; der Wanderer 34, 3; durch Unwetter überrascht 109, 5; Reise 27, 3; 27, 6; (Wandern), Torkeln 7, 10; Krabbeln 60, 5; Reiten 51, 7; Pochen, Hämmern 62, 10; Kerben 19, 8; Tanzen (s. Familie). — b) Stände und Berufe. Der Herrscher 126, 5; freundlich blickend 33, 1. Der Tyrann 5, 3; 16, 2; 115, 9; 120, 7; 131, 1; 149, 4. Der König 87, 14; 63, 6; sein hoher Stand 29, 14. Der Monarch 114, 2; trinkt den ihm dargebotenen Becher 114, 14; Krönung 114, 1; Baldachin 125, 1, 12, 6; der Herold 1, 11; Page 108, 12; Mundschenk 114, 12; Günstlinge, ihre Abhängigkeit von der Laune ihres Herrn 25, 5; Vornehme, stolz auf ihre Abkunft 91, 9. Der Lord 26, 1; Gesandtschaft 26, 3; Leibeigen-

schaft 26,1; der Vasall 58,4; Diener 57,1; 57,11; Sklave 64,4; 133,4, 141,12; Boten 45,10. Der Reiche 52,1; Schatzkammer 6,3; Reichtum 91,10; Schatz 2,6; 6,4; 20,14; 48,13; 63,8; 67,13; 126,10; 136,5 (formelhaft). Der Arme, Bettler: 66,2; 67,10. — Bürgerliche Berufe. 1. Landwirtschaft. Bestellung 3,6; Furchen 22,2; 60,10; Sense 12,13; 100,14; 116,10; 123,14; 126,2; Sichel 100,14; Wagen 7,9; Pacht 13,6; Graben (*to dig*) 2,2; (*to delve*) 60,10. — 2. Gärtner. Okulieren 15,14; Bestellung des Gartens 16,6. — 3. Schmied: 137,7. — 4. Färber: 111,7. — 5. Fischer. Köder 129,7. — 6. Nachtwächter: (*watchman*) 61,12. — 7. Totengräber: 32,2. — 8. Wucherer: 4,7; tüchtig auf Zinsen bedacht 134,10; Zinsen 6,5; 125,6; 142,8; Pfand 134,2; Bürge 74,2; 133,10; 134,7; Einlösung 134,14. — 9. Kaufmannsleben. Die Ware 102,3; Rechnung 49,3; Begleichung derselben 2,11; zweimal bezahlte Rechnung 130,11; eine nicht verjährende Rechnung 126,11; Schuldschein 134,9; Kopie 11,14; Abrechnung 4,12; 49,3; Quittung 126,4 (Schlufsentlastung); Siegel 11,13; 142,7; kaufen, verkaufen 146,11; Bankrott 67,7. — 10. Gerichtsleben. Gerichtssitzung 30,1; Gerichtsverhandlung 46,1f.; Richter 46,10; die Klage 46,5; Verteidiger 46,7; Rechtsanspruch 46,9; Einigungsabkommen 46,11; die Gegenpartei 35,10; der Advokat 35,10. — 11. Arzt, der wegen Nichtbefolgung seiner Rezepte den Kranken im Stich läfst, 147,5. — 12. Destillation: 5,2; 6,2; 54,14; Phiole 6,3; destillierte Rosen duften auch im Winter 5,14. — 13. Amme: 22,12. — 14. Jäger. Austreiben des Fuchses durch Feuer 144,14 (vgl. Vischer, Sh.-Vorträge I, 146; und Oxf.-Dict. unter *fire*; aufserdem vgl. man Lear V, 3,23).

4. Gefangenenleben. Einkerkerung 52,12; 58,6; der Kerker 133,12; das Gewahrsam 133,9; Verhaftung 74,1.

5. Krieg: 46,1; Krieg führen 15,13; 16,2; der Bürgerkrieg 35,12; ein heldenhafter Krieger, nach tausend Siegen einmal besiegt, wird aus dem Ruhmesbuche gestrichen 25,9; das Schlachtfeld 2,2; Laufgräben, Verschanzung 2,2; Angriff 2,1 (Belagerung); 41,6; 65,6; 109,10; Befestigung 16,3; Hinterhalt 70,9; General 154,7; Hauptmann 66,12; Feinde 28,5; 139,10; Verwundung 120,12; 133,2; 139,3; 139,7; durchbohren 60,9; 110,3; Töten 40,14; 139,14; Vernichtung 90,8; Schiefsen

117, 11; Gefangene 66, 12; Beute 6, 14; Entwaffnung 154, 8; Bündnis 90, 3; Verbündete schütteln sich als Zeichen der Vereinbarung die Hände 28, 6.

6. Schiffahrt. Stolzes Schiff 80, 12; die ärmliche Barke 80, 11; umhertreibende Barke 116, 7; Segel 86, 1; Segel hissen 117, 7; Anker werfen 137, 6; der Leuchtturm, unerschütterlich gegen Stürme 116, 5.

7. Kunst und Wissenschaft. 1. Kunst: allg. 78, 13. a) Malerei. Der Maler 24, 1; Atelier 24, 7; Leinwand 24, 2; Rahmen des Bildes 24, 3; Pinsel 16, 10; 101, 6; Farbe 101, 6; Malen 16, 14; 20, 1; 67, 5; 82, 13; 83, 2; Modell 98, 12; Bild 68, 13. b) Schauspielkunst. Bühne 15, 3; ein befangener Schauspieler fällt aus seiner Rolle 23, 1; Beifall und Mifsbilligung der Zuschauer 15, 3 [vgl. Beeching, Anm.]; Darstellungen, Schauspiele 15, 3; der *Motley* 110, 2. c) Musik 130, 10. — 2. Wissenschaft, Mythologie. Gelehrte 66, 10; Feder 19, 9; Linien 16, 9; Gelehrsamkeit 78, 14; Karte 68, 1; Astrologie 14, 1f.; Wahrsager 23, 10; Alchemie 33, 4; 114, 4; Musen 21, 1; 38, 8; Helena 53, 7; Adonis 53, 5; Philomela 102, 7; Sirene 119, 1. — 3. Geistliche Berufe. Küster, der nach jeder Hymne sein Amen singt 73, 4; Chorgewölbe 73, 4. — 4. Religiöse Verhältnisse. Seele 107, 1; Trennung vom Körper 109, 3; Himmel 129, 4; Engel, die den Menschen begleiten 144, 2; Cherubim 114, 6; Göttin 130, 11; Hölle, dunkel, faul 147, 11; 119, 2; Sinnbild der Qual 58, 13; 120, 6; der Teufel (Lucifer) 145, 10; Kreuz 34, 12 (cf. Beeching, S. LVII); Gebete 108, 5; Opfer 125, 9; Bezugnahme auf die Bibel (1. Mos. III 6) Apfel der Eva 93, 13.

Wie ein Überblick zeigt, sind Gebiete und Bereiche mannigfaltiger Art durch Bilder vertreten. Das gegenseitige Verhältnis derselben hinsichtlich der mehr oder minder grofsen Berücksichtigung von seiten des Dichters kommt am besten durch folgende Zahlen zum Ausdruck:

Aus dem Bereiche der Natur: Himmelskörper 22, Erdformationen 24, Wettererscheinungen 3, Jahres- und Tageszeiten 29, Mineralreich 10, Pflanzenreich 25, Tierreich 18, zusammen: 130.

Aus dem Bereiche des menschlichen Lebens: a) Mensch als Individuum: Körperteile 25, Zustände 36, Eigenschaften 34,

Nahrung 17, Kleidung 21, Wohnung 14, Krankheit etc. 18; b) der Mensch in seinen Beziehungen zur Aufsenwelt: Altersunterschiede 12, Verwandtschaft etc. 21, Betätigungen etc. 10, Berufe und Stände etc. 106, Kriegsleben 35, Kunst, Wissenschaft und religiöse Verhältnisse 51, zusammen 235.

Geben diese Zahlen auch immer nur relative Werte für die Bevorzugung gewisser Gebiete von seiten des Dichters, so zeigen sie uns doch soviel, dafs, was schon Hübner für die Vergleiche konstatieren konnte, die Bilder aus dem menschlichen Leben gegenüber denen aus dem Bereiche der Natur stark überwiegen.[1]) So grofser Freund und Kenner der Natur Shakespeare auch war, wie sich dies des öfteren in seinen Dichtungen bekundet, sein Hauptinteresse gehört dennoch in erster Linie dem Menschen in seinen mannigfachen Verhältnissen und Beziehungen. Gerade hierin entfaltet sich auch, wie später zu zeigen sein wird, so recht des Dichters Persönlichkeit, seine scharfe Beobachtungsgabe für die Zustände und Vorgänge der Aufsenwelt, sowie andererseits seine grofse und feine Kenntnis der menschlichen Psyche, von der besonders die Zeichnung seiner dramatischen Charaktere ein so beredtes Zeugnis ablegt.

Im übrigen geben die Zahlen über das den einzelnen Gebieten von seiten des Dichters zugewandte Interesse, das, wie noch hervorgehoben sei, sich auf einzelne Begriffssphären wie Kaufmanns-, Kriegs- und Gerichtsleben u. a. sehr stark konzentriert, genügend Aufschlufs.

2. Tradition und Eigenart.

Für die Beurteilung der Bildersprache der Sonette, wie überhaupt einer Dichtung, ist neben dem Charakter und der Art der Bilder und ihres ästhetischen Wertes auch die Frage von Wichtigkeit, inwieweit der Bilderschatz sich mehr oder weniger im Gewande traditioneller Anschauungen darbietet oder aber gegenüber den poetischen Erzeugnissen gleichen oder ähnlichen Charakters einen Fortschritt darstellt. Für die Stellung eines Dichters zu früheren Perioden und zu seinen

---

[1]) Nach älterer Meinung war das Umgekehrte der Fall. Vgl. Marheinecke, Herrichs Archiv LI und Wyndham. Introd. CXXXIII.

unmittelbaren Vorgängern ist dieser Punkt von weitgehender Bedeutung. Indes könnte es leicht den Anschein erwecken, als hiefse das „Eulen nach Athen tragen“: Die Stellung eines Dichters wie Shakespeare innerhalb der englischen Literatur ist sattsam bekannt; mehr als einmal ist seine Gröfse und Unerreichbarkeit in ein glänzendes Licht gerückt worden. Gewifs; doch geschah dies meist nach allgemein-literarischen Gesichtspunkten. Meines Erachtens verdient aber auch ein so wichtiger Faktor, wie ihn das Bild in der Sprache des Dichters darstellt, eine gleichwertige Berücksichtigung.

Um mir über das Verhältnis des Bilderschatzes der Sonette zu den Dichtungen der vorshakespeareschen Dichtungen ein Urteil bilden zu können, habe ich die wichtigsten Vertreter der englischen Literatur nach dieser Richtung untersucht und das bei ihnen vorhandene Bildermaterial — natürlich nur soweit es Anklänge darstellte — zu den Bildern der Sonette in Parallele gesetzt. Allerdings habe ich mich dabei auf die hauptsächlichsten Vertreter in Frage kommender Literaturgattungen beschränkt: Ein Dichter, dessen Werke an sich schon untergeordneten Wert besitzen, wird sich auch hinsichtlich einer solchen Kunstform wie des Bildes nicht wesentlich über das allgemein-poetische Niveau erheben.

Nach Chaucer, dessen Bilderschatz durch Klaeber untersucht worden ist, und Spenser, dessen Gleichnisse von Heise behandelt worden,[1]) habe ich neben den frühneuenglischen Sonettisten Surrey, Wyatt und Sidney's „Astrophel a. Stella“ besonders die elisabethanischen Sonettdichter untersucht, indem ich mich jedoch auf Barnabe Barnes, Constable, Lodge, Daniel und Watson beschränkte, bei denen sich wenigstens noch eine gewisse Eigenart geltend macht.[2]) Wegen der Wechselbeziehungen zwischen den Sonnetten und Dramen des Dichters habe ich indes auch den durch Carpenter ausgebeuteten Bilderschatz der vorshakespeareschen Dramatiker Lyly, Peele, Greene und Marlowe[3]) zu Rate gezogen. Endlich schien mir auch eine Untersuchung der Lylyschen Romane, in Sonderheit seines

---

[1]) Dessen Sonetten habe ich selbst hinsichtlich der Bilder untersucht

[2]) Als Wegweiser diente mir hier Sidney Lee „Elisabethan Sonnets“.

[3]) Auch dessen „Hero und Leander“ habe ich nach Bildern untersucht.

„Euphues", dessen Einfluſs auch bei Shakespeare fühlbar ist, nicht unzweckmäſsig.

Was die Aufführung des Materials anbetrifft, so ist auch da, wo es sich um Bilder handelt, die zum ständigen Requisit der Liebespoesie gehören, und die deshalb eines umständlichen Nachweises ihres traditionellen Wertes kaum bedurften, Vollständigkeit angestrebt worden. Es geschah dies einmal, um einem späteren Forscher auf diesem Gebiete einen kleinen Baustein zu liefern, zum andern aber auch, um das groſse Kontingent traditionellen Bildergutes der vorshakespeareschen Dichter, besonders der Sonettisten, hervortreten zu lassen.

Bei der Aufführung des Materials bediene ich mich folgender Abkürzungen [1]):

Alph. = Alphonsus King of Arragon
ABC = Chaucer's ABC
Arr. of P. = Arraignment of Paris
BB. = Barnabe Barnes
Bombie = Mother Bombie
Battle of Alc. = Battle of Alcazar
Beow. = Beowulf
C. T. = Canterbury Tales
Canz. = Canzone
Const. D. = Constable Diana
Compl. = Complaint
Camp. = Alex. u. Campaspe
Dan. = Daniel
Dan. R. = Daniel Rosamond
Drayt. = Drayton
Doct. T. = Doctors Tale
Edw. = Edward I.
El. = Elegie
Euph. = Lyly „Euphues"
Euph. Engl. = Lyly, „Euphues and his England"
Faust = Doctor Faustus
Friar B. = Friar Bacon etc.
F. Q. = Spenser's „Fairy Queen"
Jew = Jew of Malta
Kn. T. = Knightes Tale
Leand. = Marlowe's „Hero u. Leander"
L. Met. = Lyly's „Love's Metamorphosis"
Leg. = Legend of Good Women
M. = Madrigal
Mass. of P. = Massacre of Paris
Myd. = Mydas
Non. Pr. T. = Nonne Preestes Tale
Orl. = Greene's „Orlando Furioso"
Pers. T. = Chaucer's „Persones Tale"
R. of R. = Romaunt of the Rose
Sest. = Sestine
Sp. Tears = Spenser, Tears of the Muses
Sp. Ruins = Spenser, Ruins of Time
Sp. Misc. Sonn. = Spenser's Miscell. Sonnets.
Sp. Theat. = Spenser's A Theater etc.
Sp. Proth. = Spenser's Prothalamion
Sp. Amor. = Spenser's Amoretti

[1]) Die vorshakespeareschen Dramatiker zitiere ich nach den von Carpenter benutzten Ausgaben.

Sp. Astr. = Spenser's Astrophal
Sidn. Ast. = Sidney Astrophal a. Stella
Sq. T. = The Squiers Tale
Troil. = Chaucer's Troylus a. Cryseyde
Tumb. = Tumberlaine
Wats. = Watson. Poems
Wom. = Lyly „The Woman in the Moone"

a) Das traditionelle Bildergut.

Vorführung des traditionellen Bildergutes.

I. Aus dem Bereiche der Natur.

1. Himmelskörper.

Sonne im Vergleich zum Auge (20, 6; 28, 11; 49, 6; 130, 1)	Sp. Amor. 9, 5; 40, 5; *eyes sun-like* Sidn. Ast. 7, 8; *eyes sunny* Dan. 6, 2; 32, 7; *sun-bright eyen* Wats. 6, 11; Lodge 8, 1; Drayt. 30, 8; 52, 9; 55, 5; 56, 6. Dan. 3, 11; Const. 2. 6; BB. 14, 3; 24, 2; 34, 5; 83, 13 u. ö.; Leand. V, 185.
Auge = Morgensonne (132, 5)	Sidn. Ast. 8, 9; 71, 8; Sapho 160; Wats. 6, 11.
T'is not enough that through the clouds thou break (34, 7)	Plötzliches Hervortreten der Sonne Sp. F. Q. III, 7, 13 [Ovid, Ex Ponto III, 4, 49; Met. V, 570].
Sonnenschein als Symbol des Glücks in der Liebe (33, 9 f.)	Dan. R. 71; Drayt. 60, 8; *sunshine of love* Lodge 50, 4; *sunny days* BB. 104, 6, cf. Dan. 29, 1 f.
Freund = Sonne (28, 10)	BB. 76, 1; Const. I 7, 9; 13, 10, 20, 1, III 2, 5; 7, 11; Sidn. Ast. 68, 1; Eq. T. II 38 f.; BB. 95, 1 (Geliebte = Sonne); Schönheit = Sonne BB. 57, 1.
And dost him grace when clouds do blot the heaven (28, 10)	*Phillis ... 'gan with her beauties bless our wond'ring sky* (Lodge 33, 2).[1]

[1]) = Ronsard Amours I 32; cf. S. Lee „Elisabeth. Sonnets" S. LXIX.

Mondfinsternis (32, 3)	Euph. 26; Sq. T. II 38f.; BB. 95, 1; Sidn. Ast. 68, 1.
Sterne im Vergleich zum Auge (130, 1; 132, 8).	R. of R. 3199; F. Q. II 12, 78; Sidn. Ast. 3, 2; 7, 3; 8, 9; 26, 14; 42, 1; 71, 8; F. Q. II 5, 33; 9, 4; Dan. R. 682; Dan. 33, 5; 34, 1; BB. 23, 8; Drayt. 33, 5; 34, 1; 48, 9; 59, 4; Sp. Amor 9, 5; Hymn Beauty 175, 257.
Schön wie die Sterne (21, 12)	F. Q. I 12, 21; Friar B. 168; Tumb. II 137; BB. 95, 1; Wats. 31, 9.
Augen = Fixsterne (14, 9)	Dan. 34, 9; Sidn. Ast. 8, 8 [68, 1]; Drayt. 43, 5.
2. Erdformationen.	
the steep-up heavenly hill (7, 5)	*That hill was heaven* BB. Sest. I 27;
main of light (60, 5)	*ocean of glory* Lodge 27, 5; *ocean of beauty* Dan. 1, 1; *ocean of delight* Sidn. Ast. 69, 4; BB. 76, 10; Dan. 46, 13; Wom. 167; Lodge 80, 2.
Feuer.	
love's fire (154, 14 u. ö.)	Liebe = Feuer Leand. I 153, 193; Sidn. Ast. 25, 4; 28, 14; 62, 3; Sp. F. Q. III 1, 147; III 3, 1; Endym. 48; Sp. Amor. 55, 6; 81, 4; Euph. Engl. 306;
Schatten des Todes (18, 11)	Leand. VI, 5 (*mists of death*); ib. 156 (*sable wings*) BB. Canz. 3, BB. 55, 1; Sp. Amor. 27, 3. Ps. CVI, 10. *deaþ sceadu* Rich. R. of Hampole (Übers. der Psalm.), ‚*umbra mortis*' [aus der hebr. Hymnenpoesie] (vgl. Oxf. Dict. unter *shade*) Pers. T. 177.

Feedst thy light's flame with self-substantial fuel (1, 6)	*Feed my fancy with inflamed fuel* BB. 87, 1; 94, 10; *Spend thy flame* Dan. 41, 6; *light of beauty* Euph. 71; cf. Wats. 55, 12; Dan. 3, 7.

3. Mineralreich.

as stone cold ... (94, 3)	Kalt wie Stein, Duch. 123 (Ovid, Plinius).
Zeit: Stahl (65, 7)	Sp. Amor. 18, 2; Horaz, *Exegi monimentum aere perennius*[1])
silver fountains (35, 3)	*silver waves* Tumb. II 137; F. Q. I 9, 4, III 11, 45; *silver flood* BB. Ode 16.
crystal eye (46, 6)	BB. 87, 8; Dan. 6, 4; 14, 4; Sp. Amor. 9, 5.
Augen = Glas (24, 8)	C. T.; Pr. 152; Leand. II, 235; Dan. II, 78.
Tränen = Perlen (34, 13)	Leand. I, 298; Drayt. 1, 9 (*crystal tears*) Dan. R. 338; Lodge Compl. 3, 2; F. Q. III 7, 9.
Lippen = Korallen (130, 2)	Edw. I, 117; Euph. 95, 120; Non. Pr. T. 39; Lodge 8, 7 [Ronsard, ‚Amours' I, 23] [1])
Thou art the fairest and most precious jewel (131, 4)	Leand. 252; *gemme* ib. II, 78. Dan. R. 338; Doct. T. 223; Tumb. I, 60; Early Engl. Allit. Poem. 278 (14. Jh.); Euph. Engl. 416; Leand. 214, VI, 252.

4. Pflanzenreich.

thy own bud (1, 12) (= Jugend)	*Thou ... tender bud* (Dan. 34).
budding name (95, 3)	Jugend = Blüte (Clerke T. 61); *blooming years* Dan. 23, 5; Euph. 76; Endym. 29 (*flowering time*) Wats. 1, 1; Dan. 2, 5.

[1]) Vgl. Sidney Lee, ‚Life of Sh.', S. 109.

thy fair flower (69, 12)	*thy flower* Dan. R. 246; Euph. Engl. 367, 371; Dan. 40, 14; 41, 1.
thou, my rose (109, 14)	Geliebte = Rose Dan. R. 861; Euph. Engl. 369; Sp. Astr. II, 29; = Blume Troil. V, 792, 1397; Sp. Daphn. 232; Euph. Engl. 367, 370; Sp. Amor 4, 13.
Rose mit Dornen (35, 2)	F. Q. III 1, 46; Euph. 34 (*the sweetest rose has his prickell*).
beauty's rose (1, 12)	Schönheit = Rose Dan. R. 666; BB. 45, 1; 37, 8; Endym. 33; L. Met. 241; Euph. 108; F. Q. III, 5, 51 u. ö.
Faulende Lilien riechen schlechter als Unkraut (94, 14)	Ebenso Edw. III (vgl. Anm. Tyler) [vgl. v. Friesen, Sh.-Jahrb., II, und H. Isaac ib. XIX, 210).
Rosen im Vergleich zur Farbe der Wangen (130, 6) (= 67, 8)	Sp. Amor. 81, 3; L. Met. 256; Euph. 30; Dan. 38, 10, 39, 8; R. 843; Leand. 93; V, 45; BB. 69, 7; 96, 10; M. 15, 3, 21; Sest. 1, 7; [1]) Ode 10, 16; Lodge 22, 3; Dan. R. 518; S. 38, 10; 39, 8; Canto I; Wats. 31; BB. 13, 1; 26, 3; 89, 1; Sidn. Astr. 91, 7; Lodge 22, 3; Euph. Engl. 371; Sapho 199.
Atem = Duft (Parfüm) (130, 7)	Leand. I 22, 391: BB. 58, 8; M. 13, 1.
Blumen: Unkräuter (124, 4)	Euph. Engl. 368.
favorites their fair leaves spread but as the marigold at the sun's eye (25, 6)	*The marigold abroad the leaves doth spread* (Const. D. 9, 5); *marigold* Dan. 40, 5; BB. 89, 1; das seine Blätter bei Sonnenschein entfaltende *marigold* Euph. Engl. 462; cf. *a Puritan*

[1]) Im ganzen viel Ähnlichkeit mit dem Sh.'schen Sonett.

satire reprinted by Arber ‚An Engl. Garner' VI, S. 235: *„He's as bold And confident as the bright marigold! That flatterer, that favourite of the sun"* (vgl. Anm. bei Wyndham).

5. Tierreich.

Löwe (19, 1)	F. Q. II 1, 47; V 11, 37; BB. 36, 8; Euph. Engl. 350 (seit Homer beliebt).
Wolf und Lamm (96, 10)	[Ovid, Met. VI, 527]; F. Q. I 6, 10; IV 4, 35; V 12, 30; Euph. 52; BB. 13, 7; 51, 6; Leg. V 119; VII 90; Euph. Engl. 356, 462.
Tiger (19, 2)	F. Q. II 9, 1; III 3, 16; BB. 102.
Wildes Tier, allg. (23, 3)	Euph. 96 (seit Homer beliebt, Klaeber S. 11).
Pferd (91, 10)	F. Q. III 2, 28; IV 3, 1 u. ö. Bei Chaucer als gemeiner Arbeitsgaul (vgl. Klaeber unter S. 11, Haustiere) [Ovid, Met. III 704 f. u. ö.]; Euph. Engl. 386.
Hund (91, 4)	F. Q. V 8, 22, VII 8, 5 u. ö.
Schlange, taub (42, 10)	Ursprünglich von der Schlange Aspis gesagt, die sich bei Beschwörungen d. Zauberers die Ohren verstopfte (Hübner, S. 11) [Psalm 58, 5—6; Engl. Stud. XIV, 209].
Wurm in der Knospe (35, 4; 70, 7; 95, 2)	Euph. 73, 74, 92, 114; Euph. Engl. 231.
Habicht (Falke) (99, 10)	[Met. V, 605 f.]; F. Q. I 11, 19, 34 u. ö.; Wats. 7, 3; Euph. Engl. 372.
Krähe (70, 4; 127, 9)	F. Q. II 11, 12; III 3, 46; Kn. T. 1834; Battle of Alc. 427; Jew. 784; Euph. 91.

Lerche singend (29, 12)	F. Q. II 6, 3; Camp. II 3, 21; V 1, 37.
Schwingen als Symbol der Dichtung (78, 7)	Sidn. Ast. 90, 9; Drayt. 25, 9; Const. 8, 1.

6. Jahreszeiten.

thou, the pleasure of the fleeting year (63, 8)	Geliebte = Frühling Lodge 15, 5.
herald of the gaudy spring (1, 10).	*spring of youth* Dan. 23, 8; *Beauty's spring* Lodge 37, 7; schön wie ein Maimorgen March. T. 504.
April of her prime (3, 10)	Geliebte = April Dan. 30, 1; *April of thy age. Old. Wiv.* T. 336; *thy may* Dan. 40, 2; *April of my years* Dan. 24, 2.
Shall I compare thee to a summer's day? (18, 1)	*as bright as a day in summer* March. T. 652.
beauty's summer (104, 14)	F. Q. II 7, 26; IV 4, 47.
thy eternal summer (18, 9)	*Thy summer* Dan. 34; 35, 4; *Love's summer* BB., M. 7, 6; Leand. 429 (der Schönheit Sommer); *Love's May* Dan. 40, 2.
Abwesenheit des Freundes wie ein Winter (97, 1)	*sorrow's winter* Sapho 166; Lodge 28, 9; *Love's winter* Sidn. Ast. 70, 7.
Herbst des Lebens (73, 1f.)	*Harvest of love* Wom. 182.

7. Tageszeiten.

your youthful morn (61, 4)	Schön wie der Morgen Leg. III 277.
your day of youth (15, 12)	*as bright as a summer's day* March. T. 652; cf. Dan. 40, 7; *Beauty like the morning dew.* Dan. D. 50.
night of woe (120, 9)	*sorrow's night* Sidn. Ast. 91, 4.
all days are nights to see till I see thee (43, 11)	Abwesenheit = Nacht Sidn. Ast. 89.

Death's dateless night (30, 6)	*my ever-lasting night* Dan. 30, 1; *eternal darkness* ib. 35, 12.
change your day of youth in sullied night (15, 12)	*dark thy day* Dan. 42, 3; Schönheit = Sonne BB. 57, 1.

8. Wetter.

Weifs wie Schnee (130, 3)	Euph. 62 (zweifellos recht alter Vergleich) [Horaz. Carm. I 9, 1; Ovid, Met. VIII 373].

II. Aus dem Bereiche des menschlichen Lebens.

1. Der Mensch im allgemeinen.

Der menschliche Körper und seine Teile.

Haupt der Sonne (7, 2) (*Sun ... his burning head*)	*Titan's flaming head* Sp. Heav. Beauty 163. *Cynthia's horned head* Wats. 55, 1.
Antlitz der Sonne (18, 6)	*Phoebus face* F. Q. II 8, 5; Sp. Amor. Ind. 1, III 2, 24; Leand. VI, 158; Sidn. Ast. 22, 3.
face of the night (28, 11)	*woe's black face* Sidn. Ast. 98, 10.
Auge der Sonne (25, 5)	Leand. V 465; Dav. a. Beths. 42.
Auge des Himmels (18, 5)	*bright eye of heaven* Tumb. II 137, I 179, II 128, 245; F. Q. II 2, 40 [*oculus mundi*] (Übers. aus dem Hebräisch.).
mouthed graves (77, 6)	*grave's mouth* Myd. 19.
Zähne der Zeit (19, 3)	Anel. 12; R. of R. 387 [*dentibus aevi* (Ovid, Met. XV, 234)].
Schneller Fufs der Zeit (19, 6; 65, 11)	Faust 264; Jew. 35; Dan. 39, 1.

2. Altersunterschiede.

Verse = Kinder des Gehirns (77, 10)	*These infants of my artless kind* Sidn. Ast. 11, 5.
Liebe — ein Kind (115, 13)	Drayt. 22, 5.

3. Nahrung.

Devouring Time (19, 1)	*Devouring Time* Drayt. 63, 12; Troil. II, 95; BB. Dedic. S. 1; *Time's consuming rage* Dan. 55, 12 [*Tempus edax rerum* ... Met. XV, 234]; Sp. Amor. 58, 7.
Hungrige Augen (47, 6)	Essende Augen BB. 24, 1; M. 20, 1; Drayt. 61, 10; Sp. Amor. 35, 1; 83, 1; *glutton eye* Const. D. 6, 9.
So art thou to my thoughts as food to life (75, 1)	*Stella — food to my thoughts* Sidn. Ast. 87, 2; *hungry thoughts* Dan. 2, 12; 23, 12; *Looks gave nutriment to his love* Lodge 39, 3.
the hungry ocean (64, 5)	*Mine appetite increaseth by eating resembling the sea* L. Met. 235; *Tempest doth the shippes swallow* Fame II 529.
drink up the monarch-plague (114, 2)	„trinken" im Sinne von Leid durchkosten bei Chaucer (Troil. I 405).
appetite (=Liebesbegehr) (56, 2; 118, 1 u. ö.)	Leg. IV 219; Euph. 89.
banquet (47, 6)	Leand. 86, 301; Drayt. 7, 10.
bitter sauces (118, 6)	*sour sauce* (= Rede) Euph. 54, 57.
For sweetest things turn sourest by their deeds (94, 13)	*The sweetest root yeeldeth fruit so soure* (Dan. 26, 8).
honey breath (65, 5)	*honey-words* u. a. Sidn. Ast. 99, 12; Bombie 107; Lodge 49, 1; Euph. 36.
To bitter sauces did I frame my feeding (118, 6)	*sour sauces* Euph. 54, 57; *sweet meal.* ib. 54.

4. Kleidung.

The lovely April trimmed in all his dress (98, 2)	Die Erde kleidet sich im Frühling neu (Troil. I 156);

	C. T., Pr. 1; Leg. Pr. 126f.; Frank T. 179; Duch. 410.
ornament (1, 10)	Sp. Amor. 74, 8.
mask (für Wolken) (33, 12)	*mask of clouds* Sidn. Ast. 22, 3; F. Q. III 3, 19.
Thou art thy mother's glass (3, 9)	*Thou mirrour of Dames* Lodge 2, 1; L. Met. 160; Chaucer (vgl. Klaeber unter Kleidung).
Parfüm im Vergleich zum Atem (130, 7)	*The odour which her breath forth cast* Leand. I 21 [Euph. I 47]; Sp. Amor. 64, 13.

5. Wohnung.

home of love (109, 5)	*harbour* (der Liebe) BB. 66, 9, Canz. 5; cf. Drayt. 30, 14.
Herz als Wohnung (46, 6)	Sidn. Ast. 79, 6; 85, 1; Mel. T. 153, 19.
beauty has no holy bower (127, 7)	*bower of love* Lodge 13, 5; Sp. Amor. 4, 6; *bower in my breast* Wats. 6, 13.
mansion (95, 9; 146, 6)	BB. 82, 6; Lodge 23, 6.
to lodge (10, 10)	Sidn. Ast. 65, 7.
Brust als Wohnung des Freundes (48, 11)	Dan. 31, 2 (= der Geliebten); Mel. T. 153; Sp. Amor. 73, 14; Epith. 10, 5; *sacred refuge of thy breast* Dan. 31, 2.
walls (= Körper) (146, 4)	Dan. R. 606; Drayt. 45, 9; BB. M. 10, 10; Const. D. 5, 2; Sidn. Ast. 11, 9.
Augen = Fenster der Brust (24, 8)	Troil. IV 748; Const. 5, 12; Sidn. Ast. 11, 9.
my bosom's shop ... That has his windows glazed with thine eyes (24, 7 f.)	*Mine eyes ... the windows through the which thine eye may see my heart* Const. 5, 12; Sp. Amor. 65, 7.
heaven's gate (29, 12)	*heaven's gate* Leand. 466; Camp. II 137; *gate of hell* BB. 7, 12; [*towers of heaven* Tumb. II 174].

dial ... steal (104, 9)	Unmerkbar vorrückend wie *the point of a dial.* Euph. Engl. 416.
Gegenstände des Hauses.	
Feed'st thy light's flame with selfsubst. fuel (1, 6)	*eyes' fuel of love* Dan. R. 482; Drayt. 30, 12; 40, 4; Sidn. Ast. 46, 14; *Feed my lamp* Gascoigne Flow. (*Light of beauty* Euph. 71) [s. u. Licht].
those gold candles (= Sterne) (21, 11)	*candles* (= Sterne) R. of R. 1011; Beow. 1572, 1965; *Surrey Praise* 5; *lamps of heaven* Alph. 233; James IV 190; Tumb. I 60, 70, 71; II 121, 196; Lodge, Compl. 1, 2; Fackeln (für Sterne) BB. 95, 4; *Lamp of Phoebus* F. Q. I 7, 29; II 11, 69; BB. 19, 4; ags. Kenning (vgl. Beow.).
Why of eye's falsehood hast thou forged hooks Whereto the judgement of my heart is tied? (137, 7)	Haken der Liebe BB. 43, 9; El. 7 (Angel der L.); Leand. 333; Euph. 29, 51, 60; Euph. Engl. 276, 283; Sp. Amor. 47, 3.
Haare = *wires* (130, 4)	BB. 48, 10; Lodge 9, 8; Sp. Hymn of Beauty 97.
The hardest knife ill-used doth lose his edge (95, 14)	*The finest razor soonest turneth his edge* Euph. 34; Dan. 26, 2.
6. Die Familie.	
Amme (22, 12)	F. Q. I 10, 35.
Hausfrau (143, 1)	Euph. 49, 90; F. Q. VII 6, 48.
the world will be thy widow ... (9, 5)	*as wedded widows* Dan. R. 713.
executor (4, 14)	Somn. T. 304.
heir (6, 14; 127, 3)	Sidn. Ast. 71, 9; BB. 80, 9.
7. Krankheit.	
illness (Liebeskrankheit) (118, 11; 119, 8)	Troil. I 1087; II 784, 986, 1167; III 1212; Drayt. 50, 10; *love-*

	sick heart Lodge 19, 2; BB. 31, 3; M. 20, 1 f.; Wats. 57, 8.
Arzt (147, 5)	Euph. 4, 42, 81.
reason, the physician of my love (147, 5)	*If reason were a remedy for Love* ... Camp. 112.
infection (67, 1)	Euph. 80, 84.
medicine (118, 11)	Pers. T. 368.
physic (34, 9; 147, 8)	*This sight is physic to my soul* (Mass. 27) BB. 22, 12; 60, 7.
potions (49, 1)	Dan. R. 607; Euph. 4.
salve (34, 7; 120, 12)	Dan. 14, 14; Euph. 81, 40; Wats. 40, 4; Sp. Amor. 50, 14.
fever (119, 8; 147, 1)	BB. 88, 14; Troil. III 1212.[1])
lame im Sinne von Schicksalsschlägen (37, 3)	Jem. Prol. 27; Sidn. Ast. 21, 6.

8. Schlaf, Traum.

Before a joy proposed; behind a dream (129, 12)	*My joys — but shadows* Dan. 16, 3; *pleasures = shadows* Lodge 19, 7.

9. Tod, Grab.

This thought is as a death (64, 13)	Tod als Inbegriff des Schrecklichen Troil. IV 827; F. Q. II 6, 10.
churl Death (32, 2)	*Death ... like a harpy* Tumb. 47.
to bury (1, 11)	Euph. Engl. 231; Wats. 34, 12; Dan. R. 668; BB. Sest. 5.
Totengräber (32, 2)	F. Q. I 9, 33.
the tomb of his self-love (3, 7);	*My arms shall be thy sepulchre* Jew. 59.
entomb (81, 8; 86, 4)	Mass. of P. 245; Dan. 40; Lodge 45, 9; Wats. 34, 12; Dan. R. 326, 840; Dan. 44, 10; 45, 3; BB. 47, 11; Drayt. 45, 7; Leand. IV 145.

[1]) Über sonstige verwandte Beziehungen zwischen der Chaucerstelle und dem betr. Sonett s. Sarrazin, Meisterwerkst, S. 108.

Making their tomb the womb wherein they grew (86, 4)	*Like worms that consume the wood in which they were engendred* (Myd. 26).
Trauer der Augen (132, 3)	Sidn. Ast. VII; *mourning brow* Dan. 4, 9.

Der Mensch im Verhältnis zur Aufsenwelt.

1. Stände und Berufe.

a) Hofleben.

Majestät der Sonne (33, 1)	Lodge 33, 4; 39, 3.
Tyrannin Zeit (16, 2; 115, 9 u.ö.)	Dan. 38, 7; Drayt. 43, 5; *Tyranny of Death* Tumb. I 205; Dan. 26, 7; Sp. Hymn of Love 134.
Tyrant (Bezeichnung der Geliebten) (131, 1)	BB. 10, 14; Dan. R. 111; Wats. 38, 9; F. Q. I 6, 26; II 4, 23; Dan. 2, 4; 27, 10; cf. BB. 11, 3.
In sleep a king; in waking no such matter (87, 14)	*Fortune has made me king* (Dan. R. 164)
And all that beauty whereof now he is king (65, 3)	Geliebte = Königin der Liebe Troil. I 817; Pard. T. 293 [Leand. V 259].
page (108, 12)	Page BB. 105.
Lord of my Love (26, 1)	Verhältnis der Liebenden zu einander wie Herr und Diener bei Chaucer (vgl. Klaeber).
Being your slave (57, 1)	*King of his thoughts* Leand. V 259.
only herald of the gaudy spring (1, 11)	*The busy lark, messenger of day* Kn. T. 633 [vgl. Rom. u. Julia IV 5, 6]; Sp. Amor 70, 1; *grey hairs embassadors of experience* Euph. 12 [= Endym. 45]; [vgl. Lodge 21, 1].
messengers (45, 10)	*messager* Troil. III 1368; BB. 88, 7; F. Q. II 12, 65; Dan. 60, 3; Euph. Engl. 397, 423; Sp. Amor. 19, 1.

ambassage (26, 3)	*ambassadour of Love* Euph. Engl. 406.
Gedanken als Liebesboten (45, 10) [vgl. auch 26, 3]	*thoughts, dumb message of my hidden grief* Dan. 8, 5; *message of chast desire* Dan. 60, 3.
O, let my thoughts then be the eloquence / And dumb presagers of my speaking breast (23, 10)	*thoughts, heralds of my ardent groans* Lodge 21, 1.
Gedanken als Mafs der Schnelligkeit (44, 7)	Leg. III 270; R. of R. 5027; Fame III 83, 4.
canopy (125, 1)	*canopy* BB. El. 7.
trees ... did canopy the herd (12, 5)	*with a garland of his branches crowned* Wats. 22, 7.

b) Gerichtsleben.

My heart doth plead (46, 5)	Lippen als Richter Const. D. 25, 9.
plea (46, 7)	*plea* Dan. 16, 12.
A quest of thoughts (46, 10)	*Love's jurisdiction* BB. M. 17.
And by their verdict is determined ... (46, 4)	
The adverse party is thy advocate (35, 10)	*verses, advocates of Love* Dan. 8, 9.
'cide this title (46, 9)	*urge this title* Dan. 8, 9; *processe of my case* ib. 8, 8; 16, 12.
thoughts, all tenants to the heart (46, 10)	*eyes, that agents to the heart* ib. 8, 5 [cf. ib. 49, 14]; *eyes, beautie's tenants* BB. 26, 1.
Mine eye and heart are in a mortal war, / How to divide the conquest of thy sight (46, 1 f.)	*My heart accused mine eye ...* Wats. 20, 1 f. [das ganze Sonett zeigt viele Ähnlichkeiten mit dem Sh.'schen].
statute of beauty (134, 9)	Liebesgesetz, Bathe Pr. 198 f.

c) Gefängnis.

captive (66, 12)	Lodge 23, 2; Const. 2, 9; *captive heart* Sp. Hymn of Love 2; Dan. R. 799; Sidn. Ast. 103, 8;

Wats. 41, 12; Drayt. 26, 12; 52, 1; Dan. 29, 3.

Imprisoned (58, 6) — Lodge 23, 39; Surrey, Compl. 2; Dan. R. 503.

prison my heart in thy steel bosom's ward (133, 9) — *prison of my breast* (Battle of Alc. 290); Tumb. I 175; Drayt. 33, 2; BB. 12, 9.

within the gentle closure of my breast (48, 11) — *inclosure of the mind* Myd. 27; *Body like a cask* Bombie 107; Dan. 31, 2.

goal (für Brust) (133, 12) — *body's jayle* Const. D. 11, 8; BB. 85, 2; 16, 6 (Herz).

summer's distillation ... a liquid prisoner pent in walls of glass (5, 9) — „... *pure rose-water kept in a crystal glass ... how sweet it smells, while the beautiful glass imprisons it.*“ Sidn. Arcadia [vgl. Tyler, Anm.]

d) Kaufmannsleben.

debtor (134, 11) — *Thine eye debtor to mine* Drayt. 3, 10.

And I myself am mortgaged to thy will (134, 2) — Drayt. 55, 1; BB. 6, 10; (8, 4); El. 7, 5.

Herz als *bale* (133, 10) — *his heart's bale* BB. 11, 13 (= 8, 5); Wats. 34, 7.

Her (= *Nature's*) *quietus* (126, 14) — ABC H 3ff.; *dette* Boec. V, pr. 3.

audit (126, 14) — *Reason's audit* Sidn. Ast. 18, 20.

Nature's bequest (4, 3) — *the gifts that Nature lends thee* Dan. 27.

now Nature bankrupt is (67, 9) — *Nature bankrot* Sidn. Ast. 18, 1; *bankrot* Dan. R. 142; Drayt. 3, 14.

cancell'd woe (30, 7) — *cancelled with Time* (Dan. R. 246); Sp. Epith. 18, 4.

She (= *Nature*) *carved thee for her seal* (11, 13). — *to counterfeit the seal of nature* Dan. R. 261; *to seal*: Euph. 35, 58; Dan. R. 450; Myd. 24; *beauty's great seal* Dan. R. 261.

lips ... seal'd false bonds of love (142, 7)	*to seal kisses* Lodge 6, 7; 88, 1.
those tears ... ransom all ill deeds (34, 13)	*tears ... payment* BB. El. 6.

e) Wucherer, Geizhals.

usury (4, 7; 6, 5)	*My heart has paid such grevious usury* Drayt. 10, 10.
treasure (6, 4; 20, 14 u. ö.)	Dan. 39, 13; 49, 6; R. 702; BB. 9, 2; Sidn. Ast. 1, 2; 4 (siehe Sidney Lee, S. 111); 68, 5; Const. 16, 2.
wealth (91, 10)	Drayt. 3, 12; BB. 11, 7.
Robb'd other's beds' revenues (142, 8)	*revenue of wanton bed* Dan. R. 756.
miser (75, 4)	Leand. 234.

f) Kriegsleben.

when fourty winter will besiege thy brow (2, 1) [vgl. 146, 1 f.]	*sorrows lay siege to the Soul* Bombie 90; Troil. II 584.
All frailties that besiege all kind of blood (109, 10)	*ruin of my youth* Dan. R. 65; 253; *destruction of thy dayes* ib. 324.
My heart and eye are in a mortal war (46, 1)	*war of thoughts* Sidn. Ast. 98, 2; Endym. 48.
such civil war is in my love and hate (35, 12)	*war of love* Leand. V 435; Camp. 60; *combat of my blood* Dan. R. 310.
Thou hast pass'd by the ambush of young days (70, 9)	*ambush to entrap my youth* BB. 221.
Beauteous thou art therefore to be assailed (41, 6) [vgl. 70, 10]	*assaults of youth* Euph. 19; *assail* (von der Geliebten sehr häufig bei Chaucer) [vgl. Klaeber]; Dan. R. 711; BB. 97, 1; *assaults of heart* Wats. 42, 7; El. 16, 19.
wounded bosoms (120, 12)	*bleeding heart* Sp. Hymn of Love 142; Sidn. Ast. 13, 6; *wounded hearts* Sp. Amor. 50, 9; BB. El. 20; S. 25, 7; 60, 14; Tumb.

	I 147; Anel. 242; Lodge 36,7 [Hieronymus I 30, 286]; Euph. 79, 105; Wats. 18, 3; 25, 6; 28, 11; 30, 14; 45, 3; March. T. 901; Troil. I 874; Leand. 324; Const. 9, 12 [Rom. de la Rose].
that deep wound (133, 2)	*wounds of love* Endym. 77; Sp. Heavenly Love 156; BB. 25, 9; 31, 9; M. 8, 1; 19, 2; Sidn. Ast. 2, 2; Leand. 324; 445; Lodge 25, 7; Wats. 7; 28, 11; 30, 14; 35, 5; 44, 5; 45, 3; Euph. Engl. 298; 337; cf. BB., El. 15.
kill me outright with looks (139, 14)	*kill me with thy looks* BB. 87, 7; *Her eyes had power to strike me dead* Wats. 21, 9 [= Sp. Amor. 49, 2]; Dan. 36, 14; Const. 67; *Thine eyes kill me* BB. Canz. 3; Duch. 882; Troil. IV 444; Sidn. Ast. 10, 12 [Rom. de la Rose]; *murdering eyes* Dan. 5, 4; 37, 2.
kill me with spites (40, 14)	*kill me with disdain* (BB. 3, 14); Dan. 1, 14; *killed with dispaire* Wats. 45, 11; Const. 23, 4; Sp. Amor. 12, 3.
Augen [Blicke] = Feinde (139, 10)	BB. 15, 14; 101, 5; Dan. 6, 8; 8, 11; Sidn. Ast. 11, 5; 53, 1 (s. Sidney Lee, S. 132); BB. Canz. 4.
night — day, though enemies to either's reign (28, 4)	Sonne, Feindin der Nacht Troil. I 485; II 905.
fortify (16, 3)	*fortify with wit* Sidn. Ast. 2, 2; 98, 2.

g) Schiffahrt.

to hoist sail (117, 7)	Euph. 51.
my saucy bark (80, 8)	*My fraile and earthly bark* (Lodge 11, 1); Sp. Amor. 64, 3

(vgl. BB. Parthenophile 41, 1 f.).

eyes ... anchor'd (137, 6) — *cast her eyes like anchors out* (Mass. of P. 280); *anchor* Dan. 22, 1; Sidn. Ast. 62, 10.

the bay where all men ride (137, 6) — Geliebte ein Hafen, dem man zusteuert Troil. I 969.

wrecked (80, 11) — Dan. 54, 6; *shipwrack* Dan. 12, 3.

[*Love*] *is the star for every wandering bark* (116, 10) — Geliebte = Leitstern auf dem Meere des Lebens Troil. I 223; 638; 1392; Sp. Amor. 34, 9.

eyes, constant stars (14, 10) — Auge = Leitstern Drayt. 43, 5.

my saucy bark ... on your broad main doth wilfully appear (80, 7) — *Like an adventurous seafarer am I* Drayt. 1, 1 f.;[1]) *Like a mastless ship at the seas I wander* Wats. 53, 2.

h) Landwirtschaft.

tillage of thy husbandry (3, 6) — *husband's tillage* Lodge 17, 5.

to dig (2, 2) — Sidn. Ast. 21, 13; Euph. Engl. 300.

time's furrows (22, 3) — *furrows* (für Runzeln und Falten des Gesichts) Dan. 4, 6; Wats. sehr häufig [Lord Vaux (Ellis Specim. of Early Engl. Poetry II 85).

If time has any wrinkle graven there (100, 10) — *charakters graven in thy brow* Tumb. I 23.

Sonne mit Wagen (*car*) (7, 9) — *the sonnes char* Troil. III 1682; 1704; Boece II 8, 5; *heaven's coach* Tumb. I 206; Orl. 93; Edw. II 193; Leand. 102 (*chariet*); F. Q. I 2, 1; V 3, 20; Sp. Epith. 5, 1; BB. 38, 5 (cf. 95, 4); El. 6, 10; S. 30, 4. Diese Auffassungsweise entstammt der indischen Mythologie, indem das schnelle

[1]) Edit. 1619.

Hervorblitzen der Sonnenstrahlen mit dem Ungestüm der Pferde verglichen wurde (Sonnenpferde: *harits*) [vgl. Brinkmann I 102].

Der Wagen der Sonne ist demnach wohl als ein erst sekundäres, wenn auch früh assoziiertes Attribut aufzufassen.

Die „Pferde der Sonne" begegnen übrigens auch noch bei Sh. (Alls II 1,165); ebenso bei Marlowe, Leand. V 6.

i) Fischerei.

lust = swallowed bait (129, 7) — *baits of fond desire* (Lodge 17,4); Sp. Amor. 40,10; 72,7; Euph. Engl. 318; 327; 351; BB. 43,14; El. 7; *Love's bait* BB. 43; M. 5,2; Arr. of P. 273; Euph. 29,51; Bombie 112.

j) Destillation.

Ere thou be distilled: Make sweet some vial (6, 1f.) — *stillatorie* Jem. Pr. 27; *joys distilled* Const. D. 14, 12; *distill* Dan. 2, 2; Sidn. Ast. 14,12; BB. Ode 17 (s. Sidney Lee, S. 124).

summer's distillation (5, 9) — Destillierte Tränen Troil. IV 519; Lodge 37,10; Wats. 38,2; Drayt. 7,6; (53,5); BB. 43,8.

But flowers distill'd, though they with winter meet / Leese but their show; their substance still lives sweet (5, 13f.) — *the rose, being distilled, yeeldeth sweet water* Euph. 74,79; *Damask rose which is sweeter in the still than on the stalk* (ib. 64); *a flower, sweet on the stalk, but sweeter in the still* (Florias' Sonett-Sammlung „Sekond Frutes", 1591).

k) Wanderer.

Sonne als Wanderer (*climbed*) (7, 5)	*The morne climbs the skies* Sidn. Ast. 31, 1.
Dichter = Wanderer (109, 5)	F. Q. IV Pr. 1.

l) Wächter.

Liebe als Wächter (61, 12)	Const. D. 6, 3; Auge als Wächter Lodge 11, 10.

m) Schmeichler.

Or whether shall my mind, being crowned with thee / Drink up the monarch's plagne this flattery? / ... your love taught it this alchimy (114, 1 f.)	*My heart must ... a flatterer be, which taught both, tongue and pen, to say the same* (Const. D. 7, 8).

n) Dieb.

thief (40, 9; 90, 2 f.)	Sidn. Ast. 5, 8; 15, 13.
Thou wilt be stol'n (48, 8)	Gestohlenes Herz BB. 47, 2; Dan. 52, 12.
Time's thievish progress (77, 8)	*Time's stealth* Dan. R. 467.
the dial's stealth (77, 7)	Zeit diebisch Law. Prol. 21; R. of R. 371.
the filching age will steal the treasure (75, 6)	*Whilst age upon my wasted body stealth* Dan. 21.
Diebstahl der Blumen (99, 2 f.)	Const. 9.

Anhangsweise: Schuldbewufstsein.

The roses fearfully on thorns did stand, one blushing shame, another white despair (99, 8)	*My lady's presence makes the roses red, because to see her lips they blush with shame* Const. D. 9, 1; *That rose of that nymph was anger of her white skin* BB. Sest. I 19.

2. Kunst und Wissenschaft.

a) Malerei.

paint (42, 1 f. u. ö.)	Drayt. 39, 2; 42, 6; 55, 1; Dan. 14, 5; 22, 2; 47, 3; Const. D. 22, 2; Wats. 34, 6; 59, 8; 60, 5; Sidn. Ast. 1, 5; 2, 14; 45, 2 u. ö.; Leand. III 239; IV 115; V

	471; BB. El. 7; vgl. Chaucer, Troil. V 1612; March. T. 386.
By Nature's own hand painted (= Antlitz des Freundes) (20, 1)	*When Nature her chiefe work stelled, Stella's eyes* (Sidn. Ast. 7, 1); ib. 9, 2.
Time's pencil (16, 10)	*Time — a portrait painter* Endym. 45.
Nor draw there lines with thine antique pen (19, 10)	*Age rules with wrinkles in my face* Dan. 44, 2; *brow with characters painted* ib. 4, 6.
Mine eye have play'd the painter and have stell'd / Thy beauty's form in table of my heart (24, 1 f.).	*Love within my breast her picture paint and grave* (Surrey, ed. Nott. S. 10); *Thus I within my woeful breast / Thy heavenly shape do paint* (Const. S. 5, 12; ed. Hazlitt) [vgl. Tasso ed. Förster S. 24 und Ronsard „Amours" IV 178].[1])
My body is the frame (24, 3)	*frame* Wats. 46.
table of my heart (24, 2)	*I figur'd in the table of my heart / The fairest form that all the world admires* Dan. 13, 6; *my heart ... in bloody colours there thou painted art* Const. D. 5, 2; Herz mit dem Bilde der Geliebten Wats. 45, 5; 46, 1 f.

b) Musik.

Stimme im Vergleich zur Musik (130, 10)	Sidn. Ast. 6, 5; Leand. I 194; III 107.

c) Theater.

Schauspieler (23, 1)	F. Q. VII 7, 35; Damon a. Pyth. (ed. Hazlitt) IV 31 f.; BB. 84, 13.
Bühne der Welt (15, 3)	Sp. Amor. 54, 1; Misc. Sonn. 1, 3; *stage* allg. BB. 84, 13.

[1]) Sidney Lee, Life of Sh., S. 103.

d) Wissenschaft.

astronomy (14, 2)	Troil. III 1366; Sidn. Ast. 26, 1; Euph. Engl. 313.
Alchemy (33, 4)	Jem. T. 402.
face — map of days outworn (68, 1) [vgl. Tit. III 2, 12]	*my face . . . map of all my misery* Drayt. 44, 3.
Helena (53, 7)	Euph. 109.

3. Religion.

Engel (= Geliebte) (144, 2)	Kn. T. 197; Parl. 190; F. Q. VI 11, 21.
Geliebte mit einer Göttin verglichen (130, 11)	Const. D. IV 4, 6.
Himmel und Hölle für Liebeslust und -pein (129, 14)	Troil. III 655; 1202; 1273; Euph. Engl. 304.
though waiting so be hell (58, 13)	*your absence is as a helle* Troil. V 1376; ib. 1396; *hell of woe* Drayt. 61, 7; *hell of sorrow* Lodge 37, 6.
dark as hell (147, 14) [vgl. 119, 2]	Duch. 170; Compl. M. 120; F. Q. I 10, 30.
Lucifer (145, 10)	BB. 73, 8; Sidn. Ast. 5, 14.
How like Eve's apple doth thy beauty grow (93, 13)	*That sweet fruit of that sweet tree* Const. D. 17, 14; *serpent tempt to take forbidden tree* Dan. R. 332 [1. Mos. III 6].

Wie das aufgeführte Material lehrt, lassen sich nicht wenigen Sh.'schen Bildern solche früherer Dichter gegenüberstellen, und läfst sich somit der Beweis erbringen, wie zahlreichen Begriffssphären bereits vor Shakespeare Bilder entlehnt worden sind. Wenig wundernehmen wird dies bei den seit dem Altertum beliebten Naturbildern. Aber auch bei den aus dem Bereiche des menschlichen Lebens entlehnten Bildern zeigt sich bereits vor Sh. eine nicht zu verachtende Reichhaltigkeit. Besonders auffallend sind die zahlreichen Kriegs-, Gerichts- und Herrscherbilder, an denen vor allem die elisabethanischen Sonettisten reich sind, die aber einzeln

bis auf Chaucer zurückgehen. Jünger scheinen dagegen zu sein die beliebten Bilder vom Gefängnis, die sich erst bei Surrey belegen lassen. Wir haben in ihnen wohl eine Renaissanceauffassung zu sehen, die aus Italien importiert wurde, will man nicht annehmen, sie seien eigene Schöpfung der frühneuengl. Sonettisten.

Auch die Bilder aus dem Kaufmannsleben sind recht zahlreich. Obgleich einige sich bis auf Chaucer zurückführen lassen, scheint der Gebrauch derselben doch erst in der Elisabethzeit recht Mode geworden zu sein. Ähnlich die Bilder vom Wucherer. Jung sind auch wohl die eigenartigen Bilder von der Landwirtschaft, während die von der Destillation, wie es scheint, schon bei Chaucer beliebt gewesen sind. Bei ihm finden wir auch schon Vergleichsbilder aus der Wissenschaft, so der Astronomie und Alchemie, sowie die späteren sehr gepflegten Bilder von der Liebeskrankheit, die er wohl aus dem „Roman de la Rose" übernommen hat, sowie das sicherlich alte Motiv vom Wohnen der Geliebten im Herzen des Verehrers, das in der Elisabethzeit sehr ausgeschöpft wurde. —

Bietet so diese Gegenüberstellung Sh.'s und seiner Vorgänger auch einzeln Gelegenheit, auf das Alter gewisser Bilder in der englischen Literatur zu schliefsen, so drängt sich uns doch vor allem die Frage auf, wie wir das somit als „traditionell" belegte shakespeare'sche Bildergut mit Rücksicht auf den Dichter zu betrachten und inwieweit wir darin eine direkte Übernahme, oder aber eigne Schöpfung zu sehen haben, eine Frage, die uns in einem besonderen Abschnitt beschäftigen soll.

Die Frage nach den Quellen.

Die Frage nach den Quellen gehört ohne Zweifel mit zu den interessantesten aller Forschungsfragen. Doch so wichtig sie für die Einschätzung eines Dichters ist, so schwierig ist sie auch nicht selten zu beantworten. Von vornherein haben wir als einzigen Anhaltspunkt für diese Beurteilung von Übernahme oder Eigenschöpfung von Bildern nur den, ob der Charakter des betreffenden Bildes auf dem Dichter bekannte Vorstellungsbereiche hindeutet, oder ob derselbe der eigenen Anschauung und Erfahrung so fernliegt, dafs wir daraufhin eine Beeinflussung durch die Literatur annehmen müssen. Lassen

sich viele Bilder auch ohne weiteres als quellenmäfsig entlehnte ansprechen, so ist dieser Gesichtspunkt doch nicht in jedem Einzelfalle stichhaltig, wissen wir doch über Shakespeares Leben und Verhältnisse immerhin nur recht wenig, und erhalten wir von des Dichters Interessen in vielen Fällen eben erst durch die Bilder Kenntnis. Andererseits ist zu bedenken, dafs etwa ein Vergleich des Auges mit den Sternen, obgleich derselbe uralt ist, nicht ohne weiteres als literarisch übernommen anzusprechen ist. Derartige Bilder liegen in der Luft und können sich dem Dichter in jedem Moment einstellen. Und gerade bei Shakespeare, der ja bekanntlich ein grofser Freund und Kenner der Natur war, ist in diesen Fällen Vorsicht geboten.

Allerdings bewegen sich ja die Sonette einzeln recht stark im Fahrwasser herkömmlicher Anschauungen hinsichtlich der Bilder, so dafs wir in vielen Fällen doch wohl eher Tradition d. h. quellenmäfsige Übernahme als ganz neue Schöpfung anzunehmen haben. In dieser Annahme werden wir besonders dann bestärkt, wenn wir neben dem eigentlichen Motiv in den vorshakespeare'schen Bildern auch sehr starken formalen Anklängen begegnen. Doch auch hier können wir natürlich keine bestimmten Nachweise führen, kann doch dabei auch der Zufall zuweilen eine Rolle spielen. —

Gehen wir die einzelnen Bilderbereiche nach obigen Gesichtspunkten durch, so haben wir bei den Bildern aus der Natur am meisten Recht, auf Überlieferung zu schliefsen. So bei den Tierbildern, die seit dem Altertum beliebt sind, wenn auch die Bilder von der singenden Lerche u. a. auf eigene Anschauung hindeuten. Das gleiche gilt von den Bildern aus dem Mineralreich. — Die Darstellung der Naturvorgänge zeigt dagegen wieder mehr Eigenart; so das Aufgehen der Sonne u. a. Beim Pflanzenreiche zeigt sich auch einzeln eine gewisse Subjektivität der Auffassung. Auffallend ist hier indes die Parallele von der sich bei Sonnenschein entfaltenden Ringelblume bei den elisabethanischen Sonettisten und Lyly. —

Was die Bilder aus dem Bereiche des menschlichen Lebens anbetrifft, so dürfen wir auch hier vielfach auf Anlehnung an die frühere Zeit schliefsen, umsomehr als wir hier meist

stärkeren Anklängen begegnen. So die Darstellung der Sonne mit Haupt, als Auge des Himmels, der Zeit mit Fufs u. a.

Die Bilder von der Kleidung zeigen dagegen wenig verwandte Anklänge. Mehr dagegen die Bilder von Nahrung und Wohnung. Hier weisen besonders die Parallelen bei den Sonettisten unverkennbare Verwandtschaft auf, doch auch Lyly, der für den jungen Shakespeare nicht ohne Einflufs gewesen ist. Die Bilder von der „Liebeskrankheit" haben hingegen bei Chaucer stärkere Anklänge. Hier werden wir durchaus Anlehnung annehmen dürfen. Die beliebten Bilder von Grab und Tod deuten dagegen wieder auf die Sonettisten und auf Lyly hin.

Was die Anklänge und Parallelen der Bilder von den menschlichen Ständen und Berufen anbetrifft, so dürfen wir auch hier vielfach Übernahme annehmen. Besonders stark und verwandt sind die Anklänge für die Bilder aus dem Kaufmanns- und Gerichtsleben. Sie scheinen in gewisser Hinsicht im Geschmack der damaligen Literatur gelegen zu haben. Ihr autobiographischer Wert ist jedenfalls als recht gering anzusehen, verraten sie doch im allgemeinen keine eingehendere Sachkenntnis.[1])

Auch bei den Kriegsbildern, bei denen man bei Shakespeare als Dramatiker von vornherein grofse Eigenart annehmen möchte, zeigen sich einzeln auffallende Parallelen. Manche Motive sind jedenfalls sehr alt und schon bei Chaucer stark ausgebildet.

Für die Bilder von See und Schiffahrt möchte ich trotz mancher Anklänge doch eher Eigenart des Dichters annehmen. Hat er auch wohl keine gröfseren Seereisen gemacht, so kannte er, der so lange in London weilte, vieles sicher aus eigener Anschauung und Erfahrung. Indes ist die Parallele bei Marlowe für die Auffassung der Blicke als Anker doch recht auffällig. — Die Bilder von der Landwirtschaft deuten stark auf die Sonettisten hin; besonders auf Lodge, wo auch das seltsame Bild von der „Bestellung durch die Ehe" begegnet. Sicherlich hat Shakespeare etwas von der Landwirtschaft verstanden; doch verraten sich in den Sonetten sonst recht wenige Interessen für ländliche Verhältnisse, sodafs wir hier ohne weiteres

[1]) Auch Sarrazin hat sich schon einer solchen Annahme gegenüber ablehnend verhalten (Meisterwerkstatt S. 89), allerdings aus anderen Gründen.

Übernahme annehmen dürfen. Das Motiv vom Köder der Liebe ist alt und selbstverständlich entlehnt.

Was endlich die Bilder von Wissenschaft, Kunst und Religion betrifft, so haben wir auch hier vielfach Anlehnung an frühere Dichter anzunehmen. So die Bilder von der Malkunst, von der Sh. wohl weniger Verständnis hatte. Doch kann er auch hier manches aus eigner Anschauung gekannt haben. Bei den Bildern von der Astronomie und Alchemie möchte ich trotz der verwandten Anklänge doch eher allgemeine Kenntnis vermuten. Dieselben zeigen wenig Besonderheiten und lagen auch nicht allzu fern. Ob dies bei dem Vergleich der Stimme mit Musik auch anzunehmen ist, ist wohl zweifelhaft. Selbstverständlich verstand Sh. etwas von der Musik, doch ist das Bild scheinbar zu der Zeit beliebt gewesen, sodafs es der Dichter wohl eher von den Sonettisten entlehnt hat.

Fassen wir am Schlufs die Ergebnisse zusammen, so dürften wir in recht häufigen Fällen wohl auf Anlehnung Shakespeare's an seine Vorgänger schliefsen, wenn auch ein direkter Nachweis sich natürlich nicht immer erbringen läfst. Ohne Zweifel verdankt auch Shakespeare, wie jeder grofse Dichter, vieles der früheren Literatur. Wollen wir die verschiedenen Dichter, die etwa auf die Bildersprache Shakespeare's einen Einfluſs ausgeübt haben können, nach der Stärke und dem Umfange desselben einigermafsen erkennen, so gibt uns die Zahl der sich bei ihnen findenden verwandten Anklänge und Parallelen darüber einigen Aufschlufs. Sehen wir dabei von den weniger auffallenden Parallelbildern ab, so gestaltet sich das gegenseitige Verhältnis etwa folgendermafsen:

Chaucer . . .	10	Marlowe . .	10	Daniel . . .	30
Surrey . . .	1	Greene . . .	—	Constable . .	7
Spenser . . .	5	Peele . . .	1	Lodge . . .	12
Sidney . . .	11	Lyly	12	Drayton . . .	11
	27	B. Barnes . .	13	Watson . . .	5
			36		65

Dramatiker . . .	23
Sonettisten	78
Übrige	27

Natürlich ist diesen Zahlen kein absoluter Gültigkeitswert zuzuweisen. Sie zeigen uns aber dennoch soviel, dafs für den Fall einer Beeinflussung die Sonettisten — und das liegt ja auch nahe — in erster Linie in Betracht kommen. Daneben ist indes der Einfluſs der vorshakespeare'schen Dramatiker, wie besonders Lyly's, dessen euphuistischem Stil ja bekanntlich auch unser Dichter in seinen jüngeren Werken einigen Tribut gezollt hat, nicht gering anzuschlagen.

Was fürs erste die Möglichkeit einer Beeinflussung durch die Sonettisten der Elisabethzeit anbetrifft, auf die Sidney Lee[1]) wiederholt hingewiesen hat, so ist dieselbe doch wohl nicht von der Hand zu weisen. Die Anklänge nehmen nicht selten einen so verwandten Ton an und die Parallelen verraten hier und da eine so überraschende Ähnlichkeit, sei es hinsichtlich des Motivs und auch der sprachlichen Formulierung, dafs man sich des Gefühls, es müssen hier irgendwie verwandtschaftliche Beziehungen bestehen, nicht erwehren kann. Diese Anklänge und Parallelen samt und sonders auf das Konto des Zufälligen setzen zu wollen, hieſse jedenfalls das Maſs des Zulässigen überschreiten.

Für Daniels Sonette ist diese Möglichkeit der Beeinflussung schon früher durch Hermann Isaac (Shakespeare-Jahrbuch XVIII, 1882) zu grofser Wahrscheinlichkeit erhoben worden. Bei ihm finden wir denn auch die gröfste Zahl der Anklänge. Doch auch die Beziehungen des Bilderschatzes der Sh.'schen Sonette zu dem der anderen elisabethanischen Sonettdichter ist, wie die Tabelle lehrt, nicht unbedeutend.

Indes ist die Häufigkeit des Vorkommens gewisser Bilder bei diesem oder jenem Dichter ein wenig zuverlässiges Kriterium, was uns zu weitergehenden Schlufsfolgerungen noch keine Berechtigung gibt. Erst die Art dieser Parallelen und Anklänge kann hier einigermafsen ausschlaggebend sein. Wollen wir auf diese Weise den etwaigen Einfluſs eines der betreffenden Dichter auf Shakespeare herausarbeiten, so kommen für diesen Zweck von den ausgewählten Anklängen und Parallelen auch nur diejenigen in Betracht, die bei diesem besagten Sonettdichter und nur bei ihm begegnen. Sobald aber z. B. ein bei

[1]) Life of Shakespeare und Elisabethan Sonnets, Introd.

Daniel vorkommendes Bild in fast gleicher Formulierung auch bei irgend einem andern Sonettisten erscheint, mufs die Entscheidung, welchem von beiden Shakespeare es entlehnt haben könnte, offen bleiben. Für unsere Betrachtung hat es jedenfalls seine beweisende Kraft verloren.

Prüfen wir die einzelnen Dichter nach diesem Gesichtspunkt, so treffen wir — was zu der grofsen Zahl der Parallelen in gutem Einklang steht — bei Daniel auch die gröfste Zahl „individueller" Bilder. Ich hebe u. a. besonders hervor die verwandten Auffassungen der Schönheit des Freundes als einen schönen Tag (S. 16), die Bilder: *seal of nature, title, plea, advocates, thy flame, thy summer,* die Parallele vom „Diebstahl der Zeit", Gedanken als Liebesboten, Süfs und Sauer (S. 17), *revenue of wanton bed* u. a.

Doch auch die übrigen Sonettisten zeigen hierin manches Auffällige. Dafs auch sie unsern Dichter beeinflufst hätten, wie Sidney Lee annehmen möchte, kann zwar ebenso wenig widerlegt wie direkt bewiesen werden. Doch auch der umgekehrte Fall ist nicht ganz von der Hand zu weisen, wie Beeching im bewufsten Gegensatz zu Sidney Lee mit Recht betont.[1])

Bei Drayton verdienen erwähnt zu werden die Parallelen *usury*, Küsse als Siegel und die Auffassung des Gesichts als Karte (*map*); bei Barnabe Barnes die Bilder „Hinterhalt der Jugend", *harbour* und *tenants.* — Das seltsame und wenig schöne Bild von der „Bestellung" (*tillage*) hat bei Lodge eine auffallende Parallele. Verwandt ist bei ihm auch die Auffassung von des Freundes Schönheit, die gleichsam als Sonne den trüben Himmel aufheitert. — Bei Watson fällt das in ähnlicher sprachlicher Formulierung begegnende Motiv vom Streit zwischen Herz und Auge besonders ins Auge, sowie die Auffassung der Zweige als Baldachin; und endlich bei Constable die Parallele „Liebe als Wächter", Augen als Fenster der Brust und das Bild vom Herzen als Schmeichler.

So sehen wir also, wie die Shakespeare'schen Sonette hinsichtlich ihres Bilderschatzes gerade zu den elisabethanischen

---

[1]) Ausgabe der Sonette „Introd." Vgl. auch Sarrazin, Meisterwerkstatt, S. 99, in bezug auf Drayton.

Sonettisten recht starke Verwandtschaft zeigen. Es darf auch wohl nicht zweifelhaft sein, dafs wir in vielen Punkten ein direktes und bewufstes Abhängigkeitsverhältnis anzunehmen haben. In dieser Annahme werden wir auch dann noch beharren, wenn wir von diesen auffälligen, doch immerhin nicht verhältnismäfsig vielen Parallelen und Anklängen absehen und die Bilder der elisabethanischen Sonettdichter allgemein einerseits unter sich, zum andern in bezug auf Shakespeare näher betrachten. Hier zeigt sich, wie man gewisse, den Franzosen und Italienern entlehnte Motive mit fast pedantischer Genauigkeit nachahmte, manche eigenartige und spitzfindige bildliche Auffassung geradezu kultivierte und an manchem, was uns heute geschmacklos erscheint, Gefallen gefunden zu haben scheint.

Ich begnüge mich damit, hier einige Besonderheiten hervorzuheben, deren Zahl sich durch einen Blick in das oben aufgeführte Material leicht vermehren läfst.

So das Bild von der Malerei im Herzen (S. 29) das, bei Daniel, Constable und Watson gleich schablonenhaft nachgeahmt, von Ronsard herrührt. Die häufigen Ausdrücke aus dem Gerichtsleben, die Bezeichnung der Geliebten als *Tyrant*, die noch sonderbarere Auffassung der Haare als *wires*, die sehr beliebt gewesen zu sein scheint, der nicht minder eigenartige und sehr kultivierte Bildbereich der Destillation, die Darstellung des Busens als *goal* und *prison* u. a. m.

Dafs Shakespeare allen diesen Absonderlichkeiten Tribut zollt, ja zuweilen — wie den Bildern von der Destillation — absichtlich nacheifert, zeigt uns, wie fest seine Sonette in dem Boden der künstlich aufgepfropften Renaissancekultur wurzeln, und spricht nicht eben für ihre Eigenart.[1]) —

Was die Parallelen und Anklänge der übrigen Dichter anbetrifft, so sind diese im allgemeinen nicht so stark, ausgenommen Lyly. Gerade bei Lyly vernehmen wir wieder manche verwandte Klänge; manche mehr sprichwörtlich formulierte Vergleichsbilder begegnen hier in auffallend ähnlichem sprach-

[1]) Wenn Sarrazin (Meisterwerkstatt, S. 89) einen nachweislichen Einfluſs früherer englischer, französischer oder italienischer Sonette auf Shakespeare ablehnt, so kann man dem nach obigen nicht mehr beistimmen.

lichen Gewande, besonders — und das ist bezeichnend — in seinem „Euphues“ und „Euphues and his England“. So, um besonders auffällige Parallelen zu zitieren: Das unmerkbare Vorrücken des Sonnenuhrzeigers (S. 19), das Stumpfwerden des schärfsten Messers (ib.) und das destillierte Rosenwasser, das besser riecht als die Rose (S. 27). — Von sonstigen auffallenden Anklängen seien noch erwähnt das bei Shakespeare sehr beliebte Bild vom Wurm in der Knospe, das er Lyly wohl direkt entlehnte; die Auffassung des Grabes als Mund, Vernunft als Heilmittel, die Metapher *sauce* für Rede u. a.

Die Anklänge bei den übrigen Dramatikern Marlowe, Peele und Greene sind schwächer. Nur die Parallele „Tor des Himmels“, Vernunft als Heilmittel gegen Verliebtheit und die Auffassung des Atems als Duft oder Parfüm bei Marlowe verdienen vielleicht Erwähnung.

Was endlich Sidney und Chaucer betrifft, so seien bei Sidney hervorgehoben die allerdings auch recht verwandten Anklänge, dafs die Geliebte Nahrung für die Gedanken sei, sowie das gleiche Bild von der Rosenessenz im Glase (S. 23).

Die Parallelen und Anklänge, die sich bei Chaucer finden, zeigen mehr eine Verwandtschaft der Motive als direkt der Form. Ich erwähne nur als bemerkenswert: Trinken des Leids, Verhältnis der Liebenden zu einander wie Herr und Diener. Hervorgehoben sei jedoch, dafs sich diese durchweg im „Troilus and Cryseyde“ finden, das unserm Dichter für sein gleichnamiges Drama als direkte Quelle diente.[1]) —

Können wir so auch wohl auf manche auffallenden Übereinstimmungen und Ähnlichkeiten hinweisen, so müssen doch alle Versuche, den Einfluſs der englischen Literatur auf Shakespeare hinsichtlich seiner Bildersprache konkret nachzuweisen, im einzelnen doch mehr oder minder stets illusorisch bleiben. Ihn in so greifbarer Form herauszuschälen, wie dies hinsichtlich allgemeiner literarischer Motive bei seinen Dramen geschehen ist, läfst ein so wenig konstanter und psychologisch recht komplizierter Faktor wie das Bild weit seltener zu. Immerhin rückt das traditionelle Bildergut bei Shakespeare durch das untersuchte Vergleichsmaterial in ein besonderes Licht.

---

[1]) Vgl. darüber auch Sarrazin, Meisterwerkstatt, S. 109.

b) Das nicht-traditionelle Bildergut.

1. Ziffernmäfsiges Verhältnis des traditionellen Bildergutes zum Bilderschatz überhaupt.[1])

a) Aus dem Bereiche der Natur.

Himmelskörper	10	(14)
Erdformationen	5	(20)
Mineralreich	8	(8)
Pflanzenreich	11	(27)
Tierreich	12	(17)
Jahres- und Tageszeiten	14	(20)
Wettererscheinungen	1	(4)
Traditionelle Bilder	61	
Nicht-traditionelle Bilder	110	

b) Aus dem Bereiche des menschlichen Lebens.

Der Mensch als Individuum, Körper etc.	8	(14)
Altersunterschiede	2	(11)
Nahrung	10	(10)
Kleidung	5	(15)
Wohnung	16	(24)
Zustände	18	(27)
Eigenschaften	9	(17)
Familienleben etc.	5	(19)
Allgemeine Betätigungen	5	(9)
Stände, Berufe etc.	57	(70)
Krieg, Gefangenenleben	18	(27)
Schiffahrt	7	(7)
Kunst und Wissenschaft	14	(29)
Religion	7	(13)
Traditionelle Bilder	181	
Nicht-traditionelle Bilder	292	

[1]) D. i. Verhältnis der als traditionell belegten Bilder, wie sie oben aufgeführt sind, zu den aus dem betr. Begriffsgebiet überhaupt in den Sonetten begegnenden (in Klammer). Dabei zählen häufiger in gleicher oder wenig abweichender Form begegnende Bilder der Sh.'schen Sonette nur einmal.

Sind diese Zahlen auch nicht als absolute Werte aufzufassen, so zeigen sie uns doch den grofsen Fortschritt, den Shakespeare gegenüber seinen Vorgängern darstellt, und die aufserordentliche Bereicherung, den der Bilderschatz der englischen Literatur durch ihn erfahren hat.[1]) Zwar — und das darf man nicht vergessen — wird jeder Dichter gegenüber früheren in dieser Hinsicht einen Unterschied aufweisen und durch Erweiterung einer früheren bildlichen Idee mit zu der Bereicherung des Bilderschatzes beitragen. Aber auch durch Selbstschöpfung neuer, eigenartiger Bilder wird sicherlich mancher Dichter an seinem Teile die dichterische Sprache schöner und reichhaltiger gestalten, spielt doch die dichterische Eigenart auch hierbei eine Rolle. Ob dies indes beim einzelnen Dichter der vorshakespeare'schen Zeit in dem Umfange wie bei Sh. der Fall gewesen ist, darf füglich bezweifelt werden. Jedenfalls veranlassen uns diese Erwägungen, den somit als neu und eigenartig sich bei Shakespeare darbietenden Bilderschatz nach dieser Richtung zu untersuchen, um so zu erkennen, worin der durch ihn bezeichnete Fortschritt liegt. Dabei werden natürlich auch die übrigen Werke des Dichters zuweilen herangezogen werden.

2. Das Neue und Eigenartige des Shakespareschen Bilderschatzes.

a) Aufbau auf älterem.

Wie oben betont, ist dieser Punkt weniger bedeutungsvoll: ein hergebrachtes Bild in etwas anderer Kombination darzustellen oder in abweichender Weise auszuführen, ist für den Einzeldichter ein nur kleiner Schritt. Immerhin zeigt sich auch hier bei Shakespeare manches Bedeutsame.

In erster Linie stellen die Naturbilder derartige Erweiterungen der bildlichen Anschauungssphäre dar, während es sich bei Bildern aus dem menschlichen Leben mehr um Neuschöpfungen handelt.

---

[1]) Nahezu die Hälfte der Bilder der Sonette — von ihrer Häufigkeit dabei abgesehen — darf als neu und eigenartig bezeichnet werden. Durch obige Zahlen kommt auch die sich stärker entfaltende Eigenart des Dichters bei den Bildern aus dem Bereiche des menschlichen Lebens gegenüber denen aus der Natur zum Ausdruck.

Eine solche Erweiterung einer alten Kombination haben wir in dem Vergleich des Freundes mit der Sonne, die gleichsam morgens aufgeht, während des Tages aber öfter hinter den Regenwolken verschwindet (34, 7). Dieser ausmalenden Darstellung stehen bei den Dichtern der Elisabethzeit und bei Chaucer mehr formelhafte Vergleiche gegenüber, indem eben die Geliebte einfach „Sonne" heifst.

Ähnlich ist die Erweiterung derselben, wenn es 28, 12 heifst: *When sparkling stars twire not thou gildst the even* (28, 12).

Aber auch bei den Bildern aus dem menschlichen Leben finden sich derartige Erweiterungen der bildlichen Anschauungssphäre. So bei den Kriegs- Gerichts- und Kaufmannsbildern, wovon man sich leicht durch einen Vergleich überzeugen kann.

Erwähnung verdient vielleicht die Darstellung des Aprils bzw. Lenzes, der sich bei Chaucer mit Blumen schmückt, bei den elisabethanischen Sonettisten ganz formelhaft erwähnt wird, als stolz gekleidet, mit dem Saatengott Saturn tanzend (98, 2f.); sowie die Auffassung der Nacht als des Todes zweites Selbst (73, 8), offenbar eine variierende Auflösung der alten Metapher „Schatten oder Nacht des Todes", wenn auch subjektive Neuschöpfung nicht ausgeschlossen ist.

Auch ist hier die Erweiterung der bildlichen Auffassung der Brust bzw. des Körpers zu erwähnen zu *house* und *roof*, während die Brust vorher gewöhnlich als *mansion* oder *bower* bezeichnet wird, der Körper bei Marlowe als Gefängnis erscheint und andererseits auch bei den Sonettisten *walls* heifst.[1])

Endlich sei noch hingewiesen auf die Umgestaltung der alten bildlichen Auffassung der Zeit. Ovid nennt sie *tempus edax rerum* ... Chaucer hält sich an seine Quelle, indem er sie als mit *„teeth"* darstellt. Bei Shakespeare erscheint sie unter dem Bilde eines wilden Tieres (19, 1f.) mit zerfleischenden Klauen und scharfbezahntem Rachen, wo also die alte Idee seltsam mit der Darstelluug als Tier verschmilzt.

Stellen diese Erweiterungen schon vorher üblicher Anschauungen nun für sich betrachtet auch keinen grofsen Fort-

[1]) Allerdings begegnet diese Vorstellung schon in der ags. Kenning *bān-hūs* (Beowulf 2599; 3148); ein Beispiel dafür wie unabhängig von einander zu verschiedenen Zeiten gleiche Bilder geschaffen werden können; vgl. „Frage nach den Quellen", S. 31.

schritt dar, so zeigen sie uns doch die schöpferische Tätigkeit der Shakespeareschen Phantasie einzeln recht schön. Diese offenbart sich aber noch mehr in:

b) Absolute Neuschöpfung.

So weit ich sehe, liegt gerade hierin der Hauptfortschritt Shakespeare's gegenüber seinen Vorgängern. Schon ein Blick auf die oben gegebene Tabelle belehrt uns darüber: Das ganze menschliche Leben mit seinen mannigfaltigen Erscheinungen und Begebenheiten spiegelt sich in Shakespeares Bildern wieder wie nie zuvor. Zwar kommt das bei den Bildern der Sonette weniger so zum Ausdruck; sie bieten weniger zahlreiche Bilder aus dem menschlichen Leben, als dies bei den Dramen der Fall ist. Vergleicht man aber das bei Hübner aufgeführte Material, so ist man erstaunt über die aufserordentliche Vielseitigkeit, mit der der Dichter Dinge und Welt darstellt. Namentlich die verschiedenartigsten Berufstätigkeiten sind es, die besonders auffallen, und denen ich bei meiner Sammlung der Parallelen und Anklänge bei den vorshakespeareschen Dichtern nur recht spärlich begegnet bin. Aber auch hiervon abgesehen, liegt die Eigenart des Dichters in der ganzen Darstellungsweise der bildlichen Idee, die ich bei seinen Vorgängern keineswegs so vollendet angetroffen habe.

Aufser in der Art der Darstellung und der Betonung des Spezifisch-Menschlichen in seinen Bildern offenbart sich die Eigenart Shakespeare's in einer Anzahl von besonderen Neuschöpfungen.[1])

An erster Stelle ist hier zu nennen die Erscheinung, dafs Shakespeare als erster die bildliche Ausschmückung personifiziert dargestellter Wesenheiten durch das Attribut *hand* erkennen läfst. So erscheint die Zeit mit rauher Hand (62, 2; 64, 1) desgl. der Winter (6, 1). Auch die Natur hat des Freundes Antlitz *with own hand painted* (25, 1).

Eine derartige attributive Ausschmückung habe ich vor Shakespeare nicht finden können. Zwar ist die Belebung leb-

[1]) Natürlich nur soweit sie die Sonette aufweisen.

loser Dinge nicht selten; sie vollziehen indes ihre Handlungen ohne eine derartige vorbildlichende Darstellung.

Meines Erachtens offenbart sich in dieser Auffassungsweise auch die starke Phantasie des Dichters, die mit der Idee des Handelns zugleich auch eine stark sinnliche Anschaulichkeit verbindet, und andererseits auch ein gut Teil des Dramatikers selber.

Eigenartig ist auch die Darstellung des Todes bei Shakespeare als Totengräber und als Schurke (32, 2), während er bei Marlowe unter dem Bilde einer Harpie erscheint. Die erste personifizierende Darstellung findet sich in der englischen Literatur Cursor Mundi 18 116.

Am eigenartigsten und mannigfaltigsten ist aber jedenfalls die Auffassungsweise der Zeit als lebendes Wesen.

Hier zeigt sich nicht nur wieder eine stark anschauliche Darstellung, indem die Zeit mit Griffel, Pinsel, grabend und stechend erscheint und so ihre zerstörende Wirkung im Antlitz des Freundes versinnbildlicht, sondern noch vielmehr eine ganz eigenartige Vorstellungsweise sowohl absolut als bezüglich der Auffassungen der vorshakespeare'schen Dichter. Findet sich bei ihnen nur die von Ovid herrührende Darstellung als *devouring* oder *eating*, so tritt die Zeit uns in den Sonetten auch als mit Sichel und Sense ausgerüstet entgegen, um daneben mit Sanduhr und Kasten (Sarg?) zu erscheinen; also durchaus in einem Aufzuge, den wir heute als für den Tod charakterisch anzusehen gewohnt sind. In der Tat findet sich auch der Tod bei Shakespeare mit der Sense ausgerüstet,[1]) doch zieht der Dichter diese Darstellungsweise für die Zeit vor. Jedenfalls dürfen wir aber wohl diese Personifikation der Zeit als eine Umgestaltung der des Todes ansehen, was ja nicht fernlag, da ja beide viele Berührungen miteinander haben.

Doch wie kam Shakespeare überhaupt zu der Auffassung?

Da sie sich bei keinem vorshakespeareschen Dichter findet, ist also literarische Überlieferung auf diesem Wege ausgeschlossen. Es bleibt also nur die Möglichkeit übrig, dafs Shakespeare selbst mit dieser Auffassung bekannt wurde.

---

[1]) Ant. III 13, 194.

Während des früheren Mittelalters war die von den Gnostikern herrührende Auffassung des Todes als ein abgemagertes Gerippe geläufig, das im späteren Mittelalter immer mehr sich dem Knochengerippe näherte.[1]) Diese Auffassung als Skelett begegnet bei Shakespeare als *carrion Death* (Merch. II 7, 63; John III 4, 33).

Neben dieser Auffassung gab es später dann die als eines Kriegers zu Fuſs, der die Menschen gefangen nimmt usw.[2]) Auch dieser Auffassung begegnen wir bei Shakespeare. So, wenn in den Sonetten der Tod mit Beute erscheint (6, 14) — obgleich nicht mehr in so konkreter Form — oder wenn er als „triumphierend" dargestellt wird (107, 12). Neben anderen Auffassungen, wie als Gärtner, Jäger usw., die für diese Betrachtung nicht von Interesse sind, entsprang, durch die groſse Pest und, wie Wackernagel meint,[3]) durch Bibelstellen angeregt, der Phantasie des italienischen Malers Andrea Orcagna, († 1389) die Idee, den Tod auf seinem Gemälde „Der Triumpf des Todes" als ein durch die Lüfte fliegendes Weib darzustellen, das mit einer Sense die Menschen dahinrafft.[4])

Dies neue Motiv fand bei deutschen Malern, so besonders bei Dürer („der Ritter und der Tod") und noch mehr bei Burgkmeier, groſsen Anklang. Die englische Malerei hatte sich noch nicht entwickelt. Doch berief Heinrich VIII. sowohl italienische (Rafael, Tizian) wie deutsche Maler (Holbein) an seinen Hof. Überhaupt wurde die fremde Malerei um diese Zeit sehr in England gepflegt. Wir können also auf diesem Wege die eine Möglichkeit suchen, wie Shakespeare mit dem betreffenden Motiv bekannt wurde. Es sei noch bemerkt, daſs das Motiv „Sanduhr" erst deutsche Auffassung ist.

Eine andere Möglichkeit sehe ich in der Übertragung durch die um diese Zeit recht beliebten Totentanz-Initialen,

---

[1]) Wessely, Die Gestalten des Todes und des Teufels in der darstellenden Kunst. Leipzig 1872.

[2]) Vgl. Morsbach, Gramm. u. psycholog. Geschlecht im Englischen. Berlin 1913, S. 18.

[3]) Zs. f. d. Altertum IX, S. 305.

[4]) Vgl. Franz Xaver Kraus, Geschichte der christlichen Kunst. Freiburg 1908.

die besonders in Deutschland sehr verbreitet waren, wahrscheinlich aber auch in England nicht unbekannt geblieben sind.[1])

II. Die verbildlichten Begriffe.

Lassen uns die Bilder einen Einblick tun in die verschiedensten Begriffssphären, die den Dichter interessieren, und läfst uns die Häufigkeit, mit der er einzelne von ihnen anlehnt, andererseits diesen eine besondere Vorliebe des Dichters zuweisen, so gewähren uns die verbildlichten Begriffe, die gleichsam die Kehrseite der Bilder darstellen, die Möglichkeit, diejenigen Dinge und Erscheinungen kennen zu lernen, die der Dichter einer bildlichen Darstellung für wert oder nötig erachtet und somit seinem Denken und Fühlen nahestehen.[2])

Während sich in den Bildern des Dichters Persönlichkeit nur vereinzelt klar wiederspiegelt, da eben viele Bilder kaum eine besondere individuelle Färbung zeigen, haben wir hier Gelegenheit, dieselbe etwas deutlicher zu erblicken, zugleich aber auch die Möglichkeit, dem Problem der Dichterpsychologie überhaupt etwas näherzukommen.

a) Übersicht über die verbildlichten Begriffe.

1. Konkrete Begriffe.

Der menschliche Körper und seine Teile. Allg. 10, 7; 13, 9; 24, 3; 74, 10; 146, 6. — Kopf 59, 4; 86, 4. — Gesicht 2, 2; 68, 1. — Gesichtsfarbe 130, 6; Falten des Gesichts 2, 2. — Auge 1, 6; 14, 10; 20, 6; 24, 1; 24, 8; 24, 11; 46, 1; 47, 1; 49, 6; 47, 7; 56, 6; 114, 8, 12; 127, 10; 130, 1; 132, 5; 148, 12; 153, 14. — Blicke 23, 9; 117, 2; 137, 7; 139, 10. — Tränen 34, 13; 119, 1. — Zunge 69, 4. — Lippen 130, 2. — Kufs 142, 7 — Atem 130, 7 — Stimme 130, 10. — Haar 130, 4. — Brust 24, 7; 48, 11; 109, 5; 133, 9 — Busen 120, 12; 130, 3. — Herz 22, 11; 24, 2; 46, 6; 70, 14; 133, 10; 141, 12. — Schofs 3, 5; 16, 5.

[1]) Ich mufs mich hier auf diese Mutmafsungen beschränken. Eine genauere Untersuchung würde wohl Näheres ergeben.

[2]) Näheres über den Zweck der bildlichen Darstellung s. S. 47.

Gegenstände. Sonne 7, 1 f.; 18, 5; 25, 6; 33, 1; 33, 4. — Das Himmelsgewölbe 7, 5; 29, 12; 60, 5. — Wolken 33, 2. — Der Mond 107, 5. — Sterne 21, 10. — Osten 132, 6. — Rose 99, 8. — Hundsrose 54, 7. — Rosenessenz 5, 9. — Lilien 94, 14. — Blätter 104, 4. — Zweige 12, 6. — Äste kahl 73, 4. — Garben 12, 8.

Würmer 6, 14; 74, 10; 146, 7. — Meer 64, 5. — Küste 64, 6. — Erz 64, 4. — Asche 73, 10. — Blätter (Papier) 17, 10. — Saiten 8, 11. — Kopfschmuck 68, 11. — Schwarze Komplexion 127, 3. — Destillierkolben 119, 2. — Verse 81, 9; 107, 13.

Personen. Menschen allg. 15, 5. Kinder 16, 6. — Günstlinge 25, 7. — Der Freund. 1, 9; 1, 11; 3, 9; 4, 7; 6, 2; 10, 7; 13, 9; 15, 14; 27, 10; 28, 12; 31, 9; 34, 1 f.; 35, 14; 38, 9; 40, 9; 40, 14; 48, 7; 48, 13; 53, 9; 63, 6; 65, 10; 67, 8; 67, 11; 68, 13; 75, 1; 78, 13; 78, 14; 80, 5; 69, 12; 96, 9; 98, 12; 109, 14; 114, 6; 133, 4; 134, 7; 135, 11; 144, 6. — Der Name des Freundes 95, 2. — Die Geliebte 131, 4; 134, 10; 139, 3; 143, 9; 144, 2; 147, 14; 151, 3.

Selbstvergleiche 14, 2; 21, 1; 25, 11; 29, 14; 34, 2; 37, 3; 52, 1; 57, 1; 58, 4; 75, 4; 85, 6; 87, 14; 93, 2; 80, 11; 102, 13; 108, 5; 109, 6; 110, 2; 111, 7; 111, 9; 120, 7; 125, 1; 138, 3; 140, 7; 143, 10; 149, 4.

2. Abstrakte Begriffe.

Seele 146, 2 — Geist 61, 6; 114, 2; 114, 10. — Gedanken 27, 6; 30, 1; 45, 10; 46, 10; 64, 13; 69, 9; 86, 3; 147, 11 — Dichter. Ideen 77, 10 — Vernunft 147, 6.

Eigenschaften und Zustände: Gebrechlichkeit 109, 10. — Schönheit 1, 12; 4, 2; 4, 14; 6, 2; 6, 4; 13, 5; 22, 6; 54, 14; 65, 3; 63, 8; 68, 2; 69, 12; 70, 3; 95, 11; 104, 9; 104, 14; 134, 9. — Treue 48, 14; 54, 2; 54, 14. — Demut 120, 12. — Befinden, Zustand 29, 12. — Das Gute 66, 12. — Schlechtigkeit, Übel 66, 12. — Leid 30, 10; 90, 6; 120, 9. — Torheit 66, 10. — Fehler, Makel 35, 4; 70, 7; 96, 5; 111, 6. — Nachsicht 112, 4. — Scham 95, 2. — Falschheit 137, 7. — Sinnlichkeit 141, 8. — Liebeslust 129, 6. — Gunst 80, 9; 137, 6. — Verachtung 70, 4. — Wunsch 51, 10. — Schnelligkeit 47, 11. — Eile 51, 8. — Vergnügen 52, 4. — Selbstliebe 3, 7. — Untreue 142, 8. — Freiheit

58, 6. — Ungeduld 51, 9. — Trägheit 94, 14. — Taubheit 112, 10.

Sonstiges: Abwesenheit, Trennung 43, 11; 58, 6; 97, 1. — Warten 58, 13. — Kunst 127, 6. — Politik 124, 9. — Poetische Verherrlichung 67, 5; 80, 7; 82, 13; 83, 12. — Die Dichtkunst 51, 8; 78, 7. — Krieg 55, 7. — Welt 15, 3; (für Menschheit) 9, 4.

Natur 4, 2; 11, 13; 20, 1; 67, 9; 126, 5; 126, 10; 126, 14. — Zeit 12, 13; 16, 10; 19, 1, 6; 22, 3; 52, 9; 56, 9; 60, 9, 10; 60, 14; 63, 2; 64, 1; 65, 11; 65, 7; 77, 8; 100, 10, 14; 115, 9; 116, 10; 120, 6; 123, 14; 126, 2; 126, 11.

Zeitabschnitte. Tag 28, 5; 65, 6; 145, 12. — Nacht 27, 12; 28, 5; 28, 11; 73, 8; 145, 12. — Morgen 63, 5. — Stunden 5, 3; 63, 3. — Minuten 60, 2.

Jahreszeiten. Lenz 98, 1; 97, 8. — Sommerlüftchen 54, 8. — Herbst 97, 9. — Winter 2, 1; 6, 1. — Aprilduft 104, 7. — April 98, 1.

Saturn 98, 4.

Liebe 20, 14; 21, 10; 26, 10; 33, 9; 35, 12; 49, 3; 56, 1; 57, 12; 61, 12; 91, 9; 102, 3; 110, 10; 115, 13; 116, 7; 118, 5; 119, 8, 11; 124, 4; 136, 5; 137, 1; 144, 1; 145, 1; 147, 1; 153, 5; 153, 9; 154, 14. — Hafs 10, 10; 35, 12.

Vergleichen wir die Zahl der Verbildlichungen von konkreten Begriffen mit der von abstrakten, so zeigt sich, dafs letztere gegenüber den ersteren etwas überwiegen. Es ist dies kein Zufall, sondern liegt im Wesen des Bildes überhaupt begründet, das in ersterer Linie den Zweck hat, Dinge und Vorgänge der aufsersinnlichen Welt, mit denen wir nicht eine so konkrete Vorstellung wie mit denen der sinnlichen Wahrnehmung verbinden, greifbarer und anschaulicher zu machen. Dafs bei diesen abstrakten Begriffen Eigenschaften und Zustände die durchaus häufigsten bildlichen Veranschaulichungen erfahren, ist begreiflich, sind es doch meist sie, die die Phantasie des Dichters beschäftigen und andererseits der Verdeutlichung am meisten bedürfen.

Die gleichfalls häufigen Verbildlichungen für Liebe, Zeit, Natur und andere erklären sich dagegen aus dem besonderen Inhalt der Sonette. Aus demselben Grunde sind die häufigen

Bilder für den Freund und die Freundin zu erklären. Dafs der Dichter aber auch regen Anteil an dem Inhalt der Sonette nimmt, zeigen die nicht seltenen Selbstvergleiche, worin nicht nur die Empfindungen dem Freunde oder der *Black Lady* gegenüber einen Ausdruck finden, sondern auch rein persönliche Seelenvorgänge wiedergespiegelt werden.[1])

Was die verbildlichten Begriffe im allgemeinen betrifft, so ist darüber sonst wenig zu sagen. Wie sie im einzelnen durch den Dichter dargestellt werden, welche Seiten ihn besonders an ihnen interessieren, dieser Frage soll im folgenden eine besondere Betrachtung gewidmet werden.

---

[1]) So sehr dieser Punkt auch für die Einschätzung der Sonette in bezug auf den Dichter spricht, so darf ihm doch kein besonders grofser Wert beigemessen werden. Auch die elisabethanischen Sonettdichter entbehren nicht solcher Selbstvergleiche, obgleich andererseits der durchaus konventionelle Wert ihrer Erzeugnisse durch Sidney Lee hinreichend nachgewiesen ist, und die Tatsache, dafs mit ihnen Shakespeares Sonette — wie oben gezeigt — starke Verwandtschaft aufweisen, spricht ebenfalls dagegen. Auch Schlufsfolgerungen in autobiographischer Hinsicht dürfen aus diesen Selbstvergleichen nur mit Vorsicht gezogen werden. In ihnen deswegen einen besonderen autobiographischen Wert gegenüber den anderen Vergleichsbildern zu vermuten, weil sie Selbstvergleiche sind, hiefse zwischen beiden einen Gegensatz konstruieren, der sich bei genauer Betrachtung nicht wohl aufrechterhalten läfst. Für die frei und oft unbewufst schaffende Phantasie des Dichters ist in erster Linie das Bestreben nach Verdeutlichung bzw. Verschönerung eines Zustandes oder Vorganges Zweck solcher Vergleiche. Das diesen angehörende Subjekt spielt dabei eine nur sekundäre Rolle.

Allerdings steht die Häufigkeit, mit der Shakespeare solche Vergleichsbilder zur Darstellung innerer Vorgänge heranzieht, in grofsem Gegensatz zu den elisabethanischen Sonettdichtern, bei denen sie nur verhältnismäfsig selten auftauchen. Dazu kommt, dafs der Dichter sich zur Ausmalung solcher rein persönlichen Seelenvorgänge nicht selten lang ausgeführter Vergleichsbilder bedient, die eine ganz besondere Anteilnahme erkennen lassen. So, um einige hier anzuführen: Der lange Vergleich mit den beiden Liebenden am Strande (56, 9), der realistische Vergleich mit der Hausfrau (146, 1 f.), die schönen Bilder von der Traurigkeit und Öde des Herbstes und vom Sonnenuntergang (73, 1 f.) u. a. Auch die Tatsache, dafs der Dichter immerhin eine derartige Verbildlichung seiner Gefühle und Empfindungen für wert erachtet, beweist, dafs die Sh.'schen Sonette doch nicht in dem Sinne konventionell sind wie die der Elisabethzeit, und dafs sie vielfach enger mit des Dichters Persönlichkeit verknüpft sind, als man bisher im allgemeinen anzunehmen geneigt war.

b) Die Darstellung der realen Begriffe durch die Bilder.

Aufser dem Recht, auf das besondere Interesse des Dichters zu schliefsen, geben uns die für je einen realen Begriff angewendeten Bilder ein Mittel an die Hand, durch eine vergleichende Gegenüberstellung vom Realbegriff und Bild etwas tiefer in das Wesen der Bildersprache einzudringen. In erster Linie interessiert die Frage: Wie wird der betreffende Begriff durch die Bilder dargestellt, und auf welcher Grundlage beruhen dieselben; und zum andern: wie verhalten sich die verschiedenen bildlichen Darstellungen zu einander,[1]) und was bieten sie uns für die Erkenntnis der dichterischen Eigenart.

Die Art und Weise, wie ein Begriff verbildlicht wird, hängt mit dessen Wesen aufs engste zusammen. Werden bei konkreten Begriffen durch die verschiedenen Bilder meist verschiedene Seiten derselben beleuchtet, so ist dies bei abstrakten weit weniger der Fall, weil wir eben weniger bestimmte Seiten derselben, sondern vielmehr die abstrakten Begriffe als solche kennen. Ein weiterer Unterschied zwischen beiden liegt in der verschiedenen Darstellungsmöglichkeit durch die Bilder. Verbinden wir mit einem konkreten Begriff stets die Vorstellung seiner Form, seines Aussehens u. dergl., so fällt dieser Punkt für die bildliche Darstellung abstrakter Begriffe weg. Wir werden also für die vorliegende Betrachtung von vornherein zwischen den beiderlei Begriffen zu scheiden haben.

Konkrete Begriffe.

1. Eigenschaften werden durch solche verbildlicht.

Tränen = Perlen (34, 13) : Glanz
Arzneitränke : Flüssigkeit (119, 1)
Auge = Sonne (20, 6; 49, 6; 130, 1; 148, 12) } Helligkeit
Sterne (14, 10; 132, 7) } Helligkeit
Licht (1, 6) — Kristall (46, 6) } Helligkeit
Trauernde (127, 10; 132, 3): Aussehen ders.
Himmel = Hügel (7, 6)
Würmer des Grabes = Erben (6, 14; 146, 7)
Räuber (74, 10)

[1]) Im Interesse dieses letzteren Punktes berücksichtigt die folgende Übersicht besonders die mehrfach verbildlichten Begriffe.

2. Tätigkeiten werden durch solche verbildlicht.

Sonne wandert = Jüngling (7, 6) } Gang
alter Mann (7, 7) }
treibt Alchemie : Vergolden
Auge = Maler (24, 1) : Sehen

3. Flächenhaftes wird durch Flächenhaftes verbildlicht.

Gesicht = Karte (68, 1)
Schlachtfeld (2, 2)
Himmelsgewölbe = Meer (60, 5)
Sonnenscheibe = Antlitz (18, 6)

4. Räumliches wird durch Räumliches verbildlicht.

Brust = Liebesheim (109, 5)
Kerker (133, 9)
Atelier (24, 6)
Schädel = Schofs der Gedanken (86, 4)
Grab ders. (86, 4)
Körper = Haus (10, 7; 13, 9)
Behausung (146, 1)
Herz = *closet* (46, 6)

5. Räumliches und Flächenhaftes zugleich durch ebensolches.

Sonne mit Haupt (7, 1)
Sonne mit Auge (25, 5)

Wie man sieht, lassen sich die verschiedenen für einen realen Begriff gebrauchten Bilder auf bestimmte Grundanschauungen zurückführen, vermöge deren wir die bildliche Darstellung in unserer Phantasie apperzipieren und das Bild als mit dem Realbegriff übereinstimmend auffassen. Diese Auffafsbarkarkeit wird umso konkreter sein und das Gefühl der Gleichheit oder Ähnlichkeit zwischen Bild und Realbegriff umso lebhafter, jemehr ersteres dem letzteren ähnlich bildlich dargestellt wird, und noch mehr, wenn Bild und Realbegriff nicht nur hinsichtlich einer, sondern gar zweier Grundanschauungen obiger Art von uns aufgefafst werden; so wenn 49, 6 das Auge mit der Sonne verglichen wird.

In erster Linie liegt das Übereinstimmungsmoment in deren beiderseitigem Glanz. Das Gefühl für die Überein-

stimmung wird aber zudem noch verstärkt durch die Ähnlichkeit, die beide hinsichtlich der Form, des Runden, miteinander gemein haben, wird doch andererseits auch die Sonne „Auge des Himmels“ genannt (28, 5).

Hingegen ist die Auffafsbarkeit einer bildlichen Vorstellung weniger grofs und ihr Eindruck auf unsere Phantasie weniger wirkungsvoll, wo derselben von der realen Anschauung etwas abweichende Grundanschauungen untergelegt werden.

Derartiges begegnet in dem Bilde *My body is the frame wherein't is held* (24, 3). Wenn die Brust oder der Körper hier als Rahmen aufgefafst wird für das Bild, das der Dichter von der Geliebten in seinem Herzen entworfen hat, so ist die Vorstellbarkeit dieses Bildes eben nur möglich, wenn man sich die Vorderseite der Brust wegdenkt und das Herz mit dem Bilde äufserlich sichtbar vorstellt. Eine derartige, erst durch den Leser nötige vermittelnde Umgestaltung, um sich das Bild zu veranschaulichen, ist jedenfalls für die Wirkung des Bildes wenig günstig.

Auch nicht gerade sehr glücklich darf man die Kombination *table of my heart* im gleichen Sonett nennen. Dafs die äufsere Seite des Herzens gemeint ist, geht schon daraus hervor, dafs das besagte Bild sichtbar ist. Indes deckt sich die Anschauung „Leinwand“ oder „Platte“ nicht ganz mit der Herzseite hinsichtlich der Form. Während wir uns bei ersteren etwas Flächenhaftes vorstellen, drängt sich uns bei der Vorstellung der Herzoberfläche bzw. — seite die Anschauung des mehr Gewölbten auf, sodafs auch hier die Auffafsbarkeit des Bildes etwas beeinträchtigt wird.

Ist dies indes subjektives Empfinden, so zeigen diese Fälle doch, wie die dichterische Phantasie sich die verschiedenen Begriffe für jeweilige Motive in eigenartiger Weise dienstbar zu machen weifs.

Abstrakte Begriffe.

1. Beleuchtung einiger Wesensseiten derselben.

Zeit.

1. ihr diebischer Gang (77, 8)
2. mit schnellem Fufs (19, 6; 65, 11)
3. wie die Wellen (60, 1)

} : Schnelligkeit

4. wie der Ozean : Unendlichkeit

Schönheit.

1. mit Schleier (95, 11) : verdeckt die Makel
2. ein Schatz (6, 4; 75, 6) } Wert
3. Vermächtnis der Natur (3, 6; 126, 11) }
4. schwächlich wie die Blume (65, 4)
5. verführerisch wie Evas Apfel (93, 13)

Liebe.

1. ein kleines Kind (115, 13; 124, 2) jung, unschuldig
2. Wächter (61, 12) : Besorgtheit
3. Närrin (116, 9; 137, 11)
4. mehr wert als Reichtum usw. (91, 10)

Treue.

1. wird diebisch (48, 11) : Wankelmütigkeit
2. ein schöner Schmuck (54, 2) : Wert

Geist.

1. König (114, 2) : erhaben
2. neugierig (61, 6)

Leid.

1. satte Rechnung (30, 11) : viel Leid.
2. eine Nachhut (90, 6) : nachträgliches Leid

Jugend = Schatz (63, 8).

Herz.

Königreiche von Herzen (70, 14) : viele Herzen (?)

Gedanken.

1. Schnelligkeit ders, (45, 6)
2. Boten (27, 6)
3. = Tod (64, 13) : entsetzlich
4. wie Verrückte (147, 11)

Alter.

diebisch (75, 6)

Wie die Übersicht zeigt, werden auch von den abstrakten Begriffen nicht selten besondere Seiten ihrer Wesenheiten durch Bilder dargestellt. Besonders wird die Liebe sehr fein in ihren verschiedenen Stadien und Äußerungen charakterisiert und in ihren feinen Unterschieden und Nuancierungen trefflich psychologisch beleuchtet. — Im übrigen kann ich auf die Übersicht selbst verweisen.

2. Beleuchtung der abstrakten Begriffe als solche, ohne besondere Seiten derselben.

Die mannigfaltigen Verbildlichungen, die gerade Abstrakta recht häufig erfahren, lassen sich nach der ihnen zugrunde liegenden Idee einzeln in verwandte Gruppen zusammenstellen.

Zeit.

I. 1. feindlich (15, 13)
2. zerstörungswütig (65, 3)
3. mit grausamer Hand (63, 1)

II. 4. Tyrannin (16, 2; 115, 9)
5. wütendes Tier (19, 1)
6. mit Sense, Sichel (12, 13; 60, 12; u. ö.)
7. mit Kasten (65, 10), Sanduhr (126, 2)

III. 8. kerbt im Antlitz (19, 9)
9. mit Pinsel (16, 10)
10. durchbohrt (60, 9)
11. mit Griffel oder Feder (19, 9)
12. gräbt im Antlitz (60, 10), sticht (100, 10)

Tod.

I. 1. prahlerisch (18, 11)
2. triumphierend (107, 12)
3. mit Beute (6, 14)

II. 4. Schurke (32, 2)

III. 5. Totengräber (32, 2)

IV. 6. zeitlose Nacht (30, 6)
7. mit Schatten (18, 11)

V. 8. ewige Kälte (13, 12)

Natur.

I. 1. Oberste Herrscherin über Verfall (126, 10)

II. 2. mit Schatz (126, 10)
3. mit fälliger Rechnung (4, 12; 126, 14)
4. bankrott (67, 10)
5. Bettlerin (67, 11)

III. 6. als Malerin (145, 1)
7. mit Siegel (11, 13)

Herz.

I. 1. Gefangener (133, 9)

II. { 2. Bürge (133, 10)
3. Beschützer (133, 11)

Schönheit.

I. { 1. Rose (1, 2; 54, 14; 67, 8; 95, 2)
2. Blume (68, 2; 69, 12)

II. { 3. Sommer (6, 2; 68, 11; 104, 14)
4. Sommertag (18, 1)

III. 5. Juwel (27, 11)

IV. 6. Kleid (22, 6)

V. 7. Testamentvollstrecker (4, 14)

Auge (= Anblick).

I. { 1. hungrig (47, 3; 56, 6)
2. schlemmt (47, 5)
3. Gast des Herzens (47, 7)

II. { 4. Freund des Herzens (47, 1)
5. Feind dess. (46, 1)

Blicke.

I. 1. Feinde (139, 10)

II. { 2. Beredsamkeit (23, 10)
3. Wahrsager (23, 11)

Abwesenheit des Freundes.

1. Nacht (43, 14).
2. Gefangenschaft (58, 6)
3. Winter (56, 13; 97, 1)
4. Hölle (58, 13)

Winter (für Alter und Zeit).

1. mit rauher Hand (6, 1)
2. Belagerer (2, 1)

Jungfräulichkeit.

1. unbeackertes Land (3, 5)
2. unbestellter Garten (16, 5)

Verse.

1. Schiffe (80, 6 f.)
2. grofses Segel (86, 1)

Fehler des Freundes wie

1. Wurm in herrlicher Knospe (35, 4)

2. Schlamm im silberhellen Quell (35, 4)
3. Dornen an der Rose (35, 3)
4. ein gemeiner Juwel am Finger einer Königin (96, 6)
5. Sonnen- und Mondfinsternis (35, 3)

Stunden.

I. 1. Tyrannen (5, 3)
II. 2. füllen das Antlitz mit Falten (63, 2)
III. 3. Vasall (141, 12)
III. 5. Sklave (ib.)

Gedanken.

1. Anhänger des Herzens (46, 6)
2. Kinder des Gehirns (59, 4; 77, 11)
3. Richter (46, 10)
4. Sitzung d. G. (30, 1)

Nacht.

I. 1. Feindin des Tages (28, 5)
II. 2. des Todes zweites Selbst (73, 8)
III. 3. mit schwarzem Gesicht (28, 11)
III. 4. mit altem Gesicht (27, 12)

Jugend.

1. Knospe (1, 6)
2. Morgen (15, 14)
3. April (3, 10)

Alter.

I. 1. Herbst (73, 1)
II. 2. Sonnenuntergang (73, 6)
II. 3. Erlischendes Feuer (73, 9)
II. 4. Sonne am Nachmittag (7, 6)
III. 5. = Nacht (63, 5)
IV. 6. mit Messer (63, 10)

Ein Überblick über die verschiedenen Bildgruppen zeigt sowohl eine grofse Reichhaltigkeit der für einen abstrakten Begriff gebrauchten Bilder überhaupt als die Mannigfaltigkeit der verschiedenen Auffassungsweisen, wie sie durch Einordnung der Bilder in Gruppen zum Ausdruck kommt. An erster Stelle sind hier zu nennen die vielseitigen bildlichen Auffassungen und Darstellungen von Zeit, Natur und Tod.

Treten uns in den Bildern unter I bei der Zeit mehr den allgemein-menschlichen Anschauungen angenäherte Auffassungsweisen entgegen, so stellen die Bilder unter II mehr poetische, allerdings auf I aufgebaute, Anschauungswerte dar. Bei ihnen ist die Darstellung der Zeit mit Sense oder Sichel gegenüber der als Tyrann, mit Kasten und der etwas ins Extrem neigenden als zerfleischendes Tier die durchaus vorherrschende und beliebteste. In Gruppe III finden wir endlich Bilder, die dem Charakter des Sonettinhalts ihr Dasein verdanken: Die Zeit, die des Freundes Antlitz mit Runzeln und Falten verunziert, erhält in dieser Funktion die Attribute Griffel und Pinsel oder wird als grabend oder sterbend dargestellt.

Die für Tod und Natur verwandten Verbildlichungen sind nicht ganz so mannigfaltig wie die der Zeit. Den den Tod personifizierenden Darstellungen liegt im allgemeinen die Idee eines Kriegers zugrunde, die im Mittelalter die übliche Auffassungsweise war (vgl. „Tradition und Eigenart“ S. 44). Die anderen Bilder beziehen sich auf sein Wesen. Bei den Bildern für die Natur zeigt sich ebenso wie bei der Zeit die Eigentümlichkeit, dafs diese meist erst aus dem Charakter der Sonette bzw. ihrer Tendenz herausgewachsen sind. So die Darstellungen der Natur als mit Schatz, als Bettlerin, bankrott usw., die sämtlich auf der Idee beruhen, dafs die Natur in der Schönheit des Freundes einen Schatz besitzt, den sie ihm geliehen und nun auch zurückfordert.

Bei den übrigen Begriffen ist in dieser Hinsicht weniger zu sagen. Nur fällt auch hier die aufserordentliche Reichhaltigkeit der für manche Begriffe gebrauchten Bilder ins Auge. So für Alter, Schönheit, Fehler des Freundes und ähnliche.

Dabei zeigen die Verbildlichungen für die Qualen, die der Dichter während des Freundes Abwesenheit erduldet, eine auffällige Steigerung der Auffassung von Nacht — Winter — zu Gefangenschaft und Hölle, die somit die verschiedenen Stadien der Sehnsucht wirksam widerspiegeln.

Zeigt sich so die Kunst des Dichters einerseits in einer grofsen Mannigfaltigkeit, einen Begriff unter verschiedenster bildlicher Beleuchtung vor unser geistiges Auge zu rücken, so äufsert sich dieselbe andererseits gleich eigenartig darin, ein

und dasselbe Bild derartig zu variieren, dafs es dem Leser im ersten Augenblick als ein ganz neues anmutet. So liegt dieselbe bildliche Idee zugrunde, wenn es 3, 5 heifst: *unear'd womb* und 16, 5: *maiden gardens yet unset* oder 10, 7: *Seeking that beauteous roof to ruinate* und 13, 9 *who lets so fair a house fall to decay* ... oder wenn es vom Tode heifst: *thou wanderst in his shade* (18, 11) und 30, 6: *Death's dateless night*; oder wenn endlich die Verse des Rivalpoeten unter dem Bilde eines stolzen Schiffes erscheinen, und es dann 86, 1 heifst: *Was it the proud full sail of his great verse ...?*

Verwandtschaft und Kreuzungen.

Am Schlufs dieses Abschnitts sei noch auf einige Erscheinungen hingewiesen, die uns zeigen, wie die verschiedenen Begriffe hinsichtlich ihrer bildlichen Darstellungen einzeln zu einander in Beziehung treten.

1. Verwandtschaft bildlicher Darstellung bei verwandten Begriffen.

Diese Erscheinung ist allerdings an sich nicht sehr auffällig, verdient jedoch als Besonderheit hier Erwähnung.

a) Zeit — Stunden:

α) *If Time has any wrinkle graven there* (100, 10)
When hours have filled his brow with lines and wrinkles (63, 4)

β) Zeit als Tyrannin, Zerstörerin des Schönen (60, 2 u. ö.)
The hours will play the tirants ... and that unfair which fairly doth excell (5, 3)

b) Zeit — Alter:

α) *Time delves the parallels in beauty's brow* (60, 10)
If Time has any wrinkle graven there (100, 10)
Beated and chopp'd by tann'd antiquity (62, 10)

β) Zeit mit Sichel oder Sense (12, 13 u. ö.)
Confounding age's cruel knife (63, 10)

2. Kreuzungen bildlicher Darstellungen aus Kombinationshäufigkeit.

Auge — Sonne:

α) *the sun's eye* (25, 6)

... *that sun thine eye* (49, 6) [überhaupt beliebter Vergleich, s. „Tradition und Eigenart"]

β) *the sun ... gilding pale streams with heavenly alchimy* (33, 1f.)
An eye ... gilding the object where upon it gazeth

Ein ähnlicher Fall derartiger Bildkreuzungen liegt vor, obgleich nicht so direkt wie im vorhergehenden Falle, wenn der Dichter das Veilchen so anredet:

Sweet thief, whence didst thou steal thy sweet that smells,
If not from my love's breath? The purple pride
Which on thy soft cheek for complexion dwells ... (99, 2f.)

Indem hier erstens der Duft der Blume dem Atem des Freundes gegenübergestellt wird, kreuzt sich dieser Vergleich mit dem in 130, 7:

And in some perfumes there is more delight
Than in the breath that from my mistress reeks,

wo *perfumes* auch den Gedanken an den Duft der Blumen erweckt.

Wenn zweitens die purpurne Farbe des Veilchens als dessen Gesichtsfarbe oder Wangenröte bezeichnet wird, so kreuzt sich auch dieses Bild mit dem 130, 5 gebrachten:

I have seen roses damask'd, red and white,
But no such roses see I in her cheeks.

Als Beweis, wie beim Dichter noch mehr wie in den obigen Fällen die Beliebtheit gewisser Kombinationen eine Rolle spielt, seien endlich noch ein paar Fälle erwähnt, bei denen das besonders zum Ausdruck kommt.

Der Gang der Sonne während des Tages in ihren Beziehungen zum menschlichen Leben ist 7, 1f. in erschöpfender Weise bildlich dargestellt.

Dasselbe Bild erscheint, gleichsam nur angedeutet, wieder 63, 5[1]):

... when his youthful morn
Has travell'd on to age's steepy night

[1]) Vgl. auch die Anm. bei Beeching.

Endlich geht der Dichter aus besonderer Vorliebe von einem andern Bilde wieder zu ihm über 60, 1 f.:

Like to the waves make towards the pebbl'd shore,
So do our minutes hasten to their end;
Each changing place with that which goes before
In sequent toil all forwards do contend.
Nativity, once in the main of light,
Crawls to eternity ...

c) Personifikation.

„Personifikation ist keine besondere Art sprachlichen Ausdrucks, sondern bezeichnet allgemein die Art und Weise, wie unser Geist Dinge und Welt auffafst. Sie gehört als „terminus technicus" in die Psychologie, in der Sprachlehre ist sie nur auf Grund zahlloser Erscheinungen in Betracht zu ziehen" (Gerber II 96).

Die poetische Beseelung lebloser oder abstrakter Begriffe, die bei Shakespeare aufserordentlich beliebt ist,[1]) findet sich auch in den Sonetten ziemlich häufig.

Um einen Mafsstab für die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen und die Art der Personifikation zu erhalten, lege ich die Einteilungsweise zugrunde, wie sie bei Beyer gegeben wird, und die mir die Verschiedenartigkeit dichterischer Auffassung am besten zu zeigen scheint.

1. Personifikation auf grund menschlicher Eigenschaften.

The mortal moon (107, 5); *Filching age* (75, 6); die Zeit ist *tyrant* (115, 9); ihr Gang *thievish*; die Augen der Geliebten trauern (132, 3); die Liebe ist die Närrin der Zeit (116, 9).

Schwächer ist die Personifikation der Blätter 97, 14:

Or if they sing it is with so dull cheer
That leaves look pale, dreading the winter's near.

Die Rose erscheint wie eine Verliebte, der der Wind — gleichsam als Liebhaber — den Schleier lüftet (54, 7).[2])

---

[1]) Vgl. darüber Barth, Das Epitheton in den Dramen des jungen Shakespeare und seiner Vorgänger. Halle 1914 (Morsbachs Studien Bd. LII).

[2]) Vgl. Anm. bei Beeching.

Der Geist des Freundes späht neugierig in des Dichters Taten (61, 6).

Der Tod erscheint als Schurke (32, 2).[1])

Diese Art der Personifikation ist die weniger zahlreiche; zwar finden sich ähnliche Fälle auch sonst noch, doch ohne eigentlich als „anthromorphisierend" angesehen werden zu können.

Zahlreicher sind dagegen Fälle mit der

2. Personifikation auf grund menschlicher Tätigkeiten und Attribute.

Die Zeit „gräbt" im Antlitz (100, 10), „schneidet" daselbst (19, 3). Sie wird in derselben Funktion zu einer Linien ziehenden Persönlichkeit:

Nor draw no lines there with thine antique pen (19, 10)

Sie erscheint mit *cruel hand* (63, 1). Sehr häufig wird ihr indes das Attribut „Sense" oder „Sichel" beigelegt (12, 13; 60, 12; 100, 14 u. ö.).

Einmal erscheint sie auch als wütendes Tier (19, 1 f.) und „belagert" die menschliche Gestalt unter der Metonymie *winter* (2, 1 f.).

Ebenso wird auch der Tod nicht selten als lebendes Wesen handelnd eingeführt; so als Totengräber (32, 2), als ein triumphierender Eroberer (107, 12), mit Beute (6, 14). Er prahlt über seine Erfolge (18, 11).

Die Nacht erscheint mit altem Gesicht gleichsam wie ein altes Weib (27, 12).

Auch Herz und Auge werden als Personen gedacht, da sie ja in den Liebesthemen eine grofse Rolle spielen. Beide klagen einander an vor Gericht (46, 1 f.).

Das Auge erscheint als Mundschenk eines Königs: *doth prepare the cup* (114, 12).

---

[1]) Diese Übersetzung des *churl* ist wohl die beste. Mit der Wiedergabe durch „Lümmel", die doch recht wenig zu Ton und Stimmung des ganzen Sonetts pafst, und wie sie sich bei Fulda in seiner neuen Übersetzung der Sonette findet, kann ich mich nicht befreunden.

Interessant ist auch die schöne Personifikation der Garben, die wie Tote auf der Bahre weggetragen werden

with white and bristly beard (12, 8)

Zu erwähnen ist noch:

Nativity ... crawls to eternity (60, 5); *eye of heaven* (18, 5); Sonne mit Haupt (7, 1) Zeit mit Fufs (19, 6; 65, 11) das Grab, mit einem Munde versehen (77, 6). Sonne als Wanderer (*having climbed*) (7, 5); Liebe mit Hand, als Künstlerin (145, 1) u. a.

Etwas schwächer ist dagegen die Darstellung des Veilchens als lebendes Wesen:

The purple pride wich on thy soft cheek for complexion dwells (99, 2).

Interessant ist endlich noch der Tanz des Aprils mit Saturn (98, 4).

3. Personifikation auf grund menschlicher Zustände und Verhältnisse.

Diese Art der Personifikation ist bedeutend seltener.

Beispiele:

Our brains ... bear amiss
The sekoud burthen of a former child (59, 3)
The imprisoned absence of your liberty (54, 8)

Schön ist besonders die Personifikation des erlischenden Feuers als ein Toter:

... the glowing of such fire
Which on the ashes of his youth doth lie
As the death-bed whereon it should expire (73, 9f.)

Hierher ist noch zu rechnen die Darstellung der Natur als Bettlerin:

... now Nature bankrupt is | Beggar'd of blood ... (67, 9)

sowie:

Mine eye is famished for a look (47, 3)
Myne eye and heart are in a mortal war (46, 1)

Hierher auch die Personifikation der Garben als Tote (12, 8). Personifikation, wo den Gegenständen menschliche Sprache

beigelegt wird, und die als die höchste Stufe der Personifikation gilt,[1]) findet sich 46, 5 f.:

My heart doth plead that thou in him dost lie . . .
But the defendant doth the plea deny . . .,

allerdings ohne direkte wörtliche Anführung des Gesagten.

---

[1]) Beyer I S. 171.

Zweiter Teil.

Die Bilder im Zusammenhang der poetischen Diktion.

I. Allgemeine Beziehungen zwischen Inhalt und Bild.

1. Verhältnis der einzelnen Sonette zu einander hinsichtlich des Bilderschmucks.

Die Art und Weise, wie die einzelnen Sonette hinsichtlich des Bilderschmuckes vom Dichter bedacht sind, ist recht verschieden. Prunkhaften, mit reichem bildlichen Ausstaffierungen versehenen Sonetten stehen solche mit geringem Schmucke oder auch solche, die ihn ganz entbehren, gegenüber, die, wie das nachstehende Verzeichnis zeigen mag, ziffernmäfsig nicht unbedeutend sind.

So haben nur ein oder zwei Bilder, von denen allerdings einige länger ausgeführte Vergleiche darstellen, die Sonette: 8; 31, 32, 36, 38; 62; 82, 83, 85, 87, 89; 96; 101, 108, 110, 115; 135, 136; 140, 142, 143, 144; 149; 151.

Gar keinen eigentlichen Bilderschmuck haben 39, 40, 41, 42; 50; 72; 78, 79; 81; 84; 88, 89; 92; 103, 105, 106; 113; 121, 122; 138; 150, 152.

Demgegenüber zeigen die übrigen Sonette eine reiche bildliche Ausstattung. Ja, es fehlt auch nicht an solchen, die von Bildern überfüllt, damit gleichsam überladen sind. In ganz besonderem Mafse gilt dies von Sonett 7, wo Bild auf Bild sich in schneller Folge ablöst, und das zuweilen so hastig, dafs dem Leser keine Zeit bleibt all die Eindrücke zu verarbeiten und in Ruhe auf seine Phantasie wirken zu lassen.

Wirkt solch eine Überladung schon an sich wenig natürlich, so erhält des weiteren auch der ganze Stil dadurch etwas Geschraubtes und Unnatürliches, sodafs einzelne Sonetten durchaus den Eindruck von jugendlichen und wenig glücklichen Versuchen machen.

Natürlich ist diese so verschiedenartige Ausschmückung der einzelnen Sonette mit Bildern in erster Linie bedingt durch den Inhalt derselben. So behandeln, wenn wir die bilderarmen und bilderlosen Sonette danach untersuchen, 39, 40, 41 und 42 das nebenbuhlerische Verhältnis des Freundes zur *Dark Lady*. Da nun bildliche Ausschmückungen, in Sonderheit Vergleichsbilder, in Liebessonetten im letzten Grunde und zumeist dem Preise der Liebe dienen oder zu ihrer Verherrlichung beitragen sollen, so läfst sich hier ein Fehlen des Bilderschmuckes schliefslich begreiflich finden. Auch da, wo das Thema des Sonetts allgemeine Dinge behandelt oder gar einen philosophierenden Ton annimmt, ist der Mangel an Bildern, die ja mehr der leichteren Muse eigen sind — wenn man von rein verdeutlichenden Vergleichen absieht — erklärlich. In andern Fällen aber läfst sich ein wirklicher Grund nicht aus dem Inhalt ableiten. Man darf aber auch nicht vergessen, dafs dabei Stimmungseinflufs und subjektive Werteinschätzung eines Themas von seiten des Dichters mit im Spiele sind. Immerhin zeigen die aufgeführten Fälle, wie ungleichmäfsig die einzelnen Sonette in dieser Hinsicht vom Dichter behandelt worden sind, und sie stellen in gewisser Weise ein Gegenstück dar zu der Ungleichmäfsigkeit, die die Sonette in sprachlicher Beziehung aufweisen.

2. Der innere Zusammenhang zwischen Inhalt und Bildwahl.

Als auch zu den Beziehungen zwischen Inhalt und Bild gehörig, mögen hier noch einige besondere Erscheinungen besprochen werden, die insofern aus dem Rahmen der übrigen Fälle herausfallen, als sich bei ihnen eine eigenartige Abhängigkeit der Bildwahl vom Inhalt bekundet. Während nämlich im allgemeinen die Wahl eines Bildes von dem jeweils zu Vergleich stehenden Tertium comparationis abhängt,

wie bei Besprechung der mehrfach verbildlichten Begriffe gezeigt wurde, fehlt es auch nicht an Erscheinungen, wo die Wahl eines Bildes unter Einflufs besonderer, im Inhalt der Sonette liegender Momente vorsichgeht. Je nach dem bedingenden Moment lassen sich die Fälle folgendermafsen gruppieren:

1. Bildwahl unter Einflufs eines Verwandtschaftsmoments.

In erster Linie ist hier die Erscheinung zu erwähnen, dafs Tätigkeitsbegriffe sehr häufig die Assoziation eines Bildes zur Folge haben, das zu ihnen in naher verwandschaftlicher Beziehung steht; so 3, 11:

So thou through windows of thine age shalt see.

Hier ist das Bild von den Fenstern des Alters lediglich durch den Begriff des Sehens hervorgerufen. Ähnlich verhält es sich mit folgenden Fällen:

Why of eyes' falsehood hast thou forged hooks
Whereto the judgement of my heart is tied (137, 7)
Where beauty's veil doth cover every blot (95, 11)
Nor draw no lines there with thine antique pen (19, 9)

Sehr häufig haben wir die Assoziation des Attributs „Hand", durch die sehr viele Tätigkeiten ausgeführt werden:

A woman's face thou hast by nature's own hand painted (20, 1)
The lips that Love's own hand did make (145, 1)
When I have seen by Time's fell hand deface (64, 1)
Then let not winter's ragged hand deface (6, 1)

In andern Fällen fehlen indes auch derartige Assoziationsbilder, wo man sie nach obigen auch erwarten könnte:

Beated and chopp'd by tann'd antiquity (62, 10)

Andererseits wirkt zuweilen ein Bild angleichend auf nahe zu ihm in Beziehung stehende Begriffe ein.

So wird 2, 2 das Antlitz infolge des vorhergehenden Bildes zum Schlachtfeld umgewandelt:

When forty winter will besiege thy brow
And dig deep trenches in thy beauty's field

Oder im folgenden Falle die Phiole durch die Darstellung der Rosenessenz als Gefangene zum Gefängnis:

A liquid prisoner pent in walls of glass (5, 10)

Hierher sind auch die Fälle zu rechnen, wo ein Objektbegriff ganz durch ein gleichartiges Bild vertreten wird:

Feedst thy light's flame with self-substantial fuel (1, 6)
Gilding pale streams with heavenly alchimy (33, 4)

Auch in folgendem Falle scheint ein derartiger Verwandtschaftsmoment bestimmend gewesen zu sein:

The humble salve that wounded bosoms fit (120, 12)

wo *salve* durch *wounded* assoziiert zu sein scheint.

Ebenso ist auch wohl das Bild 1, 5 zu erklären:

But thou contracted to thine own bright eyes
Feedst thy light's flame...,

wo *flame* wohl durch die *bright eyes* hervorgerufen ist.[1])

Endlich möchte ich hier noch einige andere Fälle erwähnen, wo ein Bild durch derartige Verwandtschaftsmomente assoziiert worden zu sein scheint.

So, wenn 14, 2 f. das Bild von der Astrologie ausgeführt wird, die der Dichter mit den Augen des Freundes als *constant stars* treibt.

Hier ist das Bild von der Astrologie erst ein sekundäres Erzeugnis, hervorgerufen durch den beliebten Vergleich der Augen mit Sternen (vgl. „Tradition und Eigenart").

Ähnlich ist 85, 5 der Vergleich des Dichters mit einem Küster assoziiert durch das Wort *hymn*, das mit seiner Bedeutung „poetische Hymne" leicht die der kirchlichen verband und dadurch auch den Gedanken an den Küster wachrief.

Ebenso ist das Bild *Death's eternal cold* (13, 12) durch die vorangehende Schilderung des Winters zu erklären, sowie 17, 9 der Vergleich der Blätter mit „alten" Leuten aus dem *yellow'd*,

---

[1]) Vgl. auch die Anm. bei Tyler.

das ja leicht die Vorstellung des Alters erweckt, oder aber auch durch *age* selbst. Gleichfalls hierherzurechnen ist wohl:

109, 8. *So that myself bring water for my stain,* da man eben mit Wasser abwäscht, was schmutzig ist.

Derartige verwandtschaftliche Beeinflussungen zeigen in etwas gröfserem Umfange noch folgende Bilder:

60, 4. *Main of light,* hervorgerufen durch den vorausgehenden Vergleich des Lebens mit den brandenden Wellen. Das beeinflussende assozierende Moment lag vielleicht in der blauen Farbe, die das Meer mit dem Himmelsgewölbe gemein hat.[1])

Ähnlich verhält es sich mit folgenden Fällen:

1. 116, 5f.: *O, no! it [Love] is an ever fixed mark,*
That looks on tempests and is never shaken;
It is the star to every wandering bark ...,

wo wohl das Feuer des Leuchtturms das Bild vom Stern erzeugt hat. Doch ist auch möglich, dafs der Begriff *mark* die Vorstellung des Meeres wachrief und *star* somit erst ein sekundäres Attribut darstellt.

2. 73, 5f.: *In me thou seest the twilight of such day* } Sonnen-
That after sunset fadest in the west } untergang

. . . . . .

In me thou seest the glowing of such fire ...

Hier ist das zweite Bild lediglich vom ersten assoziiert durch das leuchtende Aussehen des Abendrots, was ja leicht den Gedanken an die „glühenden" Kohlen erwecken konnte.

Dieser Fall ist auch insofern interessant, als er uns einen Beweis dafür liefert, wie aufserordentlich stark die Einbildungskraft des Dichters beim Schreiben der betreffenden Zeilen gewesen sein mufs, um im Geiste eine derartige Assoziation vollziehen zu können.

---

[1]) Vgl. Anm. bei Beeching.

2. Bildwahl unter Einflufs eines Gegensatzmomentes.

To shun the heaven that leads men to this hell (129, 14)
To change your day of youth to sullied night (15, 12)
... whose uneared womb
Disdains the tillage of thy husbandry (3, 5)
Speak of the spring and foison of the year (53, 9)
Then let not winter's ragged hand deface
In thee thy summer ... (6, 1)
If my dear love were but the child of state,
It might for Fortune's bastard be unfather'd,
As subject to Time's love or to Time's hate,
Weeds under Weeds, flowers with flowers gather'd
(124, 1 f.).

II. Die sprachliche Einkleidung der Bilder.

Bietet uns die Betrachtung der Bilder als solche die Möglichkeit, auf grund ihres Charakters und der sich in ihnen widerspiegelnden Auffassungen von Dingen und Welt Schlufsfolgerungen auf die den Dichter interessierenden Begriffssphären zu ziehen und somit ein gut Teil der dichterischen Psyche kennen zu lernen, so läfst uns andererseits die Untersuchung der sprachlichen Einkleidung und Darstellung innerhalb der poetischen Diktion erst eigentlich die Kunst des Dichters erkennen und interessante Einblicke tun in die Werkstatt seines dichterischen Schaffens. Für die absolute Bewertung der Bildersprache der Sonette ist dieser Punkt vielleicht noch wichtiger als der vorige, wird doch die Wirkung der Bilder zum grofsen Teil gerade durch ihre formelle Darstellung mit erzielt.

An Untersuchungen über diese Seite der Shakespeare'schen Bildersprache fehlt es, von der mehr skizzierenden Abhandlung Marheinekes in Herrichs Archiv LI abgesehen, die zudem auch blofs die Vergleiche berücksichtigt, bis heute durchaus. Umsomehr schien es mir notwendig, die Bildersprache der Sonette auch in dieser Hinsicht eingehend zu untersuchen, um einen kleinen Beitrag zu dem wichtigen Kapitel des Shakespeare'schen Stils zu liefern, der natürlich nur einen Ausschnitt

aus der reichen Fülle der Kunstformen des Dichters darstellt. Leider war es mir wegen des Fehlens einer allgemeinen Untersuchung nicht möglich, diese Seite der Sonette zu irgend einem andern Werk des Dichters in Vergleich zu setzen. Sicherlich hätten sich daraus manche Anhaltspunkte für die Beurteilung derselben ergeben, wie überhaupt eine allgemeine Untersuchung der Shakespeare'schen Bildkunst wertvolle Resultate für das relative Verhältnis der Werke ergeben würde. — Aber auch die Sonette nach diesem Gesichtspunkte mit den elisabethanischen Sonettisten in Parallele zu setzen, war nicht angängig. Das hätte eine eigene Untersuchung derselben notwendig gemacht, was natürlich über den Rahmen meines engeren Themas weit hinausgegangen wäre.

Ich mufste mich also darauf beschränken, die sich in den Sonetten offenbarende Kunst des Dichters nach allgemeinsprachkünstlerischen Gesichtspunkten zu erforschen und, soweit dies möglich, ihre Eigenart hervorzuheben, was uns indes doch manche interessante Seiten der Shakespeare'schen Bildersprache kennen lernen läfst.

1. Vergleiche.

a) Art des Vergleichsvollzugs.

α) Ausdrückliche Kennzeichnung der Vergleichung.

Am deutlichsten wird der Vergleichsakt innerhalb der poetischen Diktion gekennzeichnet und das Vergleichsbild so hervorgehoben durch die Setzung von Vergleichspartikeln. Von diesen erscheint am häufigsten *as*, sowohl, wo es sich um eine direkte Gleichsetzung handelt:

Great princes' favorites their fair leaves spread
But as the marigold at the sun's eye (25, 6),

als auch, wo eine Verschiedenheit des Vergleichsgrades ausgedrückt wird:

So is it not with me as with that Muse,
Stirr'd by a painted beauty ... (21, 1 f.)

As begegnet statt *like* im zusammengesetzten Vergleichungssatze (Franz. Sh.-Gr. § 583)

So is the time that keeps you as my chest,
Or as the wardrobe ... (52, 9)

Like begegnet fast ebenso häufig:

...if I am ranged
Like him that travels... (109, 5)

mit *to*:

Like to the lark (29, 11)

Verbindung von *like* und *as* findet sich zweimal, ohne dafs von einer wesentlichen Verstärkung der Vergleichung die Rede sein kann, am Anfang des Sonetts:

Like as the waves make towards the pebbl'd shore (60, 1)
Like as to make our appetites more keen (118, 1)

Deutlich wird auch auf den folgenden Vergleich hingewiesen, wo eine Eigenschaft im Komparativ angeführt wird:

An eye more bright than theirs (20, 5)
Be thou the tenth Muse, ten times more in worth (38, 9)

Gleichfalls deutlich markiert wird die Vergleichung, wo das vergleichende Moment auf der Bedeutung verbaler Begriffe beruht.

Als solche Vergleichsverba begegnen:

compare: Shall I compare thee to a summer's day? (18, 1)
resemble: And having climbed the steep-up heavenly hill
Resembling strong youth in his middle age (7, 5 f.)
seem: But this abundant issue seemed to me
But hope of orphans and unfather'd fruit (97, 7)

Oder auch Copula mit Dativ:

But thou, to whom my jewels trifles are (48, 5)

Auch in der Apposition:

My saucy bark, inferior far to his,... (80, 7)

Nicht eigentlich um eine direkte Gleichsetzung handelt es sich in folgenden Fällen:

That hours... will play the tyrants (5, 1)
Why should my heart think that a several plot (137, 9)

Aus diesem Grunde kann man diese Fälle auch als Metaphern fassen; des Zusammenhangs wegen sind sie indes

hier aufgeführt. Als richtige Methaphern dürfen dagegen betrachtet werden:

That time of year thou mayst in me behold (73, 1)
In me thou see'st the twilight of such day (73, 5)

Dagegen ist als Vergleich zu fassen:

I scorn to change my state with kings' (29, 14)

β) Blofse Andeutung der Vergleichung.

Gegenüber den vorigen Fällen wird der Vergleichungsakt einzeln nicht ausdrücklich als solcher gekennzeichnet, sondern gleichsam nur angedeutet.

Es geschieht dies in erster Linie durch Parallelfügung von bildlichem und unbildlichem Ausdruck.

If my fair Love were but the child of state,
It might for fortune's bastard be unfather'd.
As subject to Time's love or to Time's hate,
Weeds under weeds, flowers with flowers gather'd (124, 1 f.)

Wirkungsvoll werden hier beide Begriffe, *love* und *hate*, durch den Parallelvergleich beleuchtet; allerdings in umgekehrter Proportion:

... time's love: time's hate = weeds : flowers.

Noch strengere Parallelisierung von Realbegriff und Bild zeigt:

How many lambs might the stern wolf betray,
If like a lamb he could his looks translate!
How many gazers mighst thou lead away,
If thou would use the strength of all thy state (96, 9 f.).

Zu dem gleichförmigen Aufbau tritt noch eine rhetorische Ausschmückung in der Form einer doppelten Anaphora, wodurch der Eindruck der Übereinstimmung nicht unwesentlich erhöht wird.

Neben dieser Art der Vergleichungsandeutung begegnen auch einzeln Fälle, wo der Vergleich als solcher äufserlich nur wenig oder gar nicht gekennzeichnet wird:

Great princes' favorites their fair leaves spread
But as the marigold at the sun's eye.

And in themselves their pride lies buried,
For at a frown they in their glory die.
The painful warrior famoused for fight,
After a thousand victories once foil'd,
Is from the book of honour razed quite.
And all the rest forgot for which he toil'd.
Then happy I, that love and am beloved,
Where I may not remove nor be removed (25, 5 f.)

Unter sich sind die beiden Vergleichsbilder übereinstimmend zu je vier Verszeilen aufgebaut, doch nicht mit dem vergleichenden Objekte. In Parallele gesetzt zu den Vergleichen ist der verglichene Begriff allerdings auch hier, indem Zeile 13 auf den ersten, die folgende auf den zweiten Vergleich hindeutet, doch kommt dies bei den zu grofser Selbständigkeit neigenden Vergleichsbildern nicht zur Geltung. Ein Hinweis, dafs es sich hier um einen Vergleich handelt, liegt allerdings in dem *Then* (13); indes wird die Auffassung als solcher hauptsächlich erst durch den ganzen gedanklichen Zusammenhang vermittelt.

Ähnlich verhält es mit dem lang ausgeführten Vergleiche zwischen Hundsrose und Rose (54, 4 f.), wo die Bilder durch den Hinweis *And so of you ...* zu dem vergleichenden Begriff in Beziehung gesetzt werden.

Ohne jede äufsere Andeutung des Vergleichs, also lediglich auf inhaltlicher Vermittelung beruhen die Vergleiche in folgenden Fällen:

Describe Adonis, and the counterfeit
Is poorly imitated after you (53, 5)
Then can no horse with my desire keep pace (51, 9)
If snow be white, why then her breasts are dun (130, 8)

Ganz versteckt ist endlich der Vergleich des Atems mit dem Duft der Rose 99, 3:

Sweet thief, whence didst thou steal thy sweet that smells,
If not from my love's breath?

b) Verstärkung der Vergleichsintensität.

Abgesehen von der Parallelfügung von unbildlichem und bildlichem Ausdruck, wodurch das Gefühl der Übereinstimmung

zwischen beiden nicht selten verstärkt wird, fehlt es nicht an besonderen Mitteln, um den Grad der zwischen zwei Objekten bestehenden Gleichheit oder Ähnlichkeit noch besonders zu betonen.

1. In erster Linie geschieht dies durch korrelative Doppelsetzung der Vergleichspartikel:

as — as: *And then believe me, my love is as fair*
As any mother's child ... (21, 10)
Thou art as black as hell, as dark as night (147, 14)

2. Recht wirksam ist auch Negation:

not — nor: *When rocks impregnable are not so stout,*
Nor gates of steel so stroug, but time's decays? (65, 7)
And truly not the morning sun of heaven
Better becomes the grey cheeks of the east,
Nor that full star that ushers in the even
Doth half that glory to the sober west
As those two mourning eyes become thy face (132, 6 f.)

3. Die Intensität des Vergleichs wird ferner verstärkt durch entsprechende Adverbia:

even: *All tongues, the voice of souls, give thee that due,*
Uttering bare truth even so as foes commend (69, 4)
how: *How like a winter hath thy absence been* (97, 1)
How like Eve's apple doth thy beauty grow (93, 13)
truly: *And truly not the morning sun of heaven* ...
Better becomes ... (132, 5).

4. Eine Graderhöhung der Vergleichung wird bewirkt durch folgende Adverbia:

full: *The canker blooms have full as deep a dye*
As the perfumed tincture of the roses (54, 5)
far: *Coral is far more red than her lips' red* (630, 2)
much: *living flowers* ... *Much liker than your painted counterfeit* (16, 8)

Besonders wirkungsvoll ist auch hier wieder Negation:
My mistres' eyes are nothing like the sun (130, 1)

Natürlich ungleich gröfser ist die Graderhöhung durch Zahladverbia:

ten: Be thou the thenth Muse ten times more in worth
Than those old nine, that rimers invocate (38, 9)

Eine indirekte Graderhöhung wird bewirkt durch das Zahladverbium

half: Nor that full star that ushers in the even
Doth half that glory to the sober west
Than those two mourning eyes... (132, 7).

Der Eindruck der Gleichheit oder Ähnlichkeit wird endlich auch wirksam verstärkt, wo die Vergleichung in ähnlicher Form noch einmal wiederholt wird. So in folgendem Falle, der allerdings auch nur das einzige Beispiel darstellt:

The world will wail thee like a makeless wife;
The world will be thy widow an still weep... (9, 4 f.)

Dabei trägt die Antiklimax *The world will...* nicht unwesentlich zur Wirkung bei.

In diesem Zusammenhang, obgleich streng genommen nicht hierher gehörig, sei auch darauf hingewiesen, dafs die Aufmerksamkeit des Lesers einzeln auf die angeführte Vergleichung etwas mehr angeregt wird, falls dieselbe dem Vergleichsobjekte vorausgeschickt wird.

Weniger wohl, wenn das Vergleichsbild nur geringen Umfang hat, also das, worauf es sich bezieht, gleich darauf genannt wird. Dagegen wird das Interesse auf die nachfolgende Vergleichung nicht unwesentlich angespornt, wo dem vergleichenden Objekte mehrere längere Vergleiche vorhergehen, wie im folgenden Falle:

As an unperfect actor on the stage
Who with his fear is put beside his part,
Or some fierce thing replete with too much rage,
Whose strength's abundance weakens his own heart,
So I, ... (23, 1 f.)

c) Länge der Vergleiche.

Die kürzeste Form einer Vergleichung begegnet in dem Ausdruck: *raven black* (127, 9); *adder's sense* (112, 11); kurz

sind auch Vergleiche wie: *dark as hell* (147, 14), *foul as hell* (119, 2); *more bright than theirs* (20, 5).

Indes sind derartige kurze Vergleiche doch nur verhältnismäfsig selten. Meist dehnen sie sich auf eine ganze Verszeile aus:

1. *So are you to thoughts as food to life*
2. *Or as sweet-season'd showers are to the ground* (75, 1 f.)

[wobei das Tertium comparationis nicht genannt wird (: unentbehrlich)].

Häufig dehnt sich die Vergleichung auf zwei volle Verszeilen aus:

Like as the waves make towards the pebbl'd shore,
So do our minutes hasten to their end (60, 1 f.)

oder

Like as to make our appetites more keen,
With eager compounds we our palate urge (118, 1).

Nicht selten erstreckt sich indes die Vergleichung auch auf mehr als zwei Zeilen. So bei dem Vergleich des Dichters mit einem Geizhals (52, 1 f.), des Freundes Schönheit mit dem Sommertage (18, 1 f.) oder der Selbstvergleich des Dichters mit den Günstlingen, deren Glück auf der Laune ihres Herren beruht, und mit dem Krieger, der, obgleich nach „tausend" Siegen nur einmal besiegt, dennoch aus dem Buche des Ruhmes getilgt wird.

Zeigt sich in allen diesen Fällen auch die unverkennbare Tendenz, länger in dem Vergleiche zu beharren und einzelne Züge desselben auszumalen, so brauchen sie dennoch nicht als „Gleichnisse" aufgefafst zu werden. Denn von einer behaglichen Ausmalung aller Einzelheiten kann bei ihnen nicht eigentlich die Rede sein; vielmehr beschränken sie sich doch im allgemeinen auf die Darstellung des zum vollen Verständnis Notwendigen.

Als „Gleichnis" im eigentlichen Sinne möchte ich hingegen nur das auffallend realistisch dargestellte Bild von der geschäftigen Hausfrau bezeichnen (143, 1 f.), wo die lange bildliche Ausführung in ihrer Behaglichkeit und Breite an die langen Vergleichsbilder erinnert, wie sie in „Venus und Adonis" und „Lucretia" nicht ungewöhnlich sind.

2. Metapher.

a) Darstellung der Metapher durch die grammatischen Redeteile.

1. Am häufigsten erscheint die Metapher in der Form eines Substantivs in seinen verschiedenen Kasus.

a) Nominativ: *profitless usurer* (3, 7); *his youthful morn* (63, 4).

b) Genetiv. *α*) analytischer: *Kingdom of the shore* (46, 6); *closure of my breast* (48, 11); *table of my heart* (24, 2). — *β*) synthetischer natürlich seltener: *beauty's rose* (1, 2); *Time's tyranny* (115, 9).

Selbstverständlich auch mit attributiver Ausschmückung: *The rich proud cost of outworn buried age* (64, 2). — *Winter's ragged hand* (6, 1); *Age's steepy night* (63, 4).

Einzeln begegnet auch die bei Shakespeare nicht ungewöhnliche Ausdrucksweise, für den Genetiv ein attributives Adjektiv zu setzen: *The humble salve* (120, 12) = *salve of humbleness*; *sensual feasts* = *feasts of sensuality* (141, 8).

Bedeutend seltener tritt das metaphorische Substantiv im Objektskasus auf: *change to sullied night* (15, 12); *make worms thine heir* (6, 14); *She carved thee for her seal* (11, 13); *But makes antiquity for aye his page* (108, 12).

2. Nur verhältnismäfsig selten erscheint die Metapher als Adjektiv bzw. Partizipium: *swift footed Time* (19, 5); *imprisoned absence* (58, 6); *steepy night* (63, 5); *mourning eyes* (132, 9). Einmal erscheint sie auch als Adverb: *kingly* (114, 10).

3. Etwas häufiger beruht die Metapher auf einem Verbalbegriff:

a) Verbum activum: *Nativity ... crawls to maturity* (60, 5); *Prison my heart in thy steel bosom's ward* (133, 9); *And having climbed the steep-up heavenly hill* (7, 5).

b) Verbum passivum: *Borne on the bier with white and bristly beard* (12, 6); *drawn by our own sweet skill* (16, 14).

b) Umfang und Aufbau der Metapher.

A. Als kürzeste Form der Metapher sind diejenigen Fälle zu betrachten, wo die Darstellung des bildlichen Gedankens

nur wenige Satzglieder in Anspruch nimmt. Dies findet statt, wenn der metaphorische Ausdruck beruht

1. auf einem einzelnen Substantiv

a) für sich alleinstehend: *That sweet thief* (35, 14); *profitless usurer* (4, 7); oder

b) in Apposition zu einem andern Substantiv: α) diesem folgend: *And I, all tyrant* (120, 7); häufiger β) vorangehend: *churl death* (32, 2); *Tyrant Time* (16, 2), wodurch der bildliche Ausdruck gegenüber dem unbildlichen mehr hervortritt. So besonders:

And scarcely greet me with that sun, thine eye (49, 6),

wo der unbildliche Ausdruck gleichsam nur als Erklärung neben den bildlichen tritt.

Oder c) in genetivischem Verhältnis zu diesem: *the sun's eye* (25, 6); *Love's own hand* (145, 1) — etwas länger natürlich bei Analyse: *windows of thine age* (3, 11); *cheeks of the east* (132, 6). — Hierher auch die doppelbildliche Verbindung *monarch's plague* (114, 2).

2. Auf einem Adjektivum oder Partizipium:

steepy night (60, 5); *mourning eyes* (132, 9).

B. Ist hingegen der metaphorische Gedanke in einen kopulativen Satz gekleidet, so nimmt der Ausdruck wegen der durch die Kopula verursachten Trennung von Realbegriff und Bild meist gröfseren Umfang an.

Die kürzeste Form der Metapher dieser Art dehnt sich etwa auf die Länge einer halben Zeile aus.

So mit drei Verstakten: *Thou art thy mother's glass* (3, 9); *That is my home of love* (109, 5); *Though waiting so be hell* (58, 13).

Prägnanter mit nur zwei Verstakten: *Love is a babe* (115, 13); *in sleep a king* (87, 13). Auch appositionell gefügte metaphorische Ausdrücke nehmen meist einen gröfseren Teil der Verszeile ein

My reason, the physician of my Love (147, 6)
Shall worms, inheritors of thy success (146, 7)

auch ohne genetivisches Verhältnis, mit Objektskasus:

And each, though enemies to either's reign (28, 5)

Gegenüber diesen Fällen nimmt die Darstellung des metaphorischen Gedankens häufiger eine volle Verszeile in Anspruch

a) bei kopulativen Sätzen:

Thou art the fairest and most precious jewel (137, 4)
The ornament of beauty is suspect (70, 3)

b) bei appositionell gefügten Metaphern:

A liquid prisoner pent in walls of glass (5, 10)
A closet never pierced with cristal eyes (46, 6)

c) bei Adjektiv- oder Partizip.-Metaphern:

The imprison'd absence of your liberty (58, 6)
The humble salve that wounded bosoms fit (120, 12)

d) bei metaphor. Verbalsätzen.

If time has any wrinkle graven there (100, 10)
All frailties that besiege all kinds of blood (109, 10)

Einzeln verbindet sich mit dem Verbalbegriff auch noch ein dazu gehöriges Nomen, wodurch der bildliche Ausdruck sowohl an Fülle der Form als Stärke des Eindrucks gewinnt.

Golding pale streams with heavenly alchimy (33, 4)
Nor draw no lines there with thine antique pen (19, 9)

C. Verhältnismäfsig häufig erscheint die Methapher indes auch in der Länge zweier Verszeilen.

So in kopulativen metaphorischen Sätzen:

Thou art the grave where buried love doth live,
Hung with the trophies of my lovers gone (31, 9)

mit relativischer Ausführung:

O, no! It is an ever-fixed-mark
That looks on tempests and is never shaken (116, 5);

dabei mit wirkungsvoller Wiederholung der Kopula:

Those tears are pearl which thy love sheds,
And they are rich and ransom all ill deeds (34, 13)

Auch in metaphorischen Verbalsätzen:

When fourty winter will besiege thy brow
And dig deep trenches in thy beauty's field (2, 1).

D. Auch sind Fälle nicht selten, wo sich die Ausführung der Metapher auf mehr als zwei Verszeilen ausdehnt; so auf drei:

Lord of my Love, to whom in vassalage
Thy merit hath my duty strongly knit,
To thee I send this written embassage... (26, 1 f.)

oder auf vier Zeilen

That time of year thou mayst in me behold
When yellow leaves, or none, or few, do hang,
Upon those boughs, which shake against the cold,
Bare ruin'd choirs where late the sweet birds sang (73, 1 f.)

Vereinzelt begegnen auch noch längere Ausmalungen von Metaphern; ja, einzeln nimmt die Darstellung derselben ein ganzes Sonett in Anspruch.

Einen solchen Fall einer lang ausgeführten Metapher, die in der Poetik als „höchste Blüte bildlichen Ausdrucks" gelten, (Beyer I, 101) haben wir in der ausführlichen Beschreibung der Malkunst (24, 1 f.) und in dem recht anschaulich ausgemalten Bilde von der Gerichtsverhandlung zwischen Auge und Herz (46, 1 f.), die als recht anmutige kleine Gemälde gelten dürfen.

Für den Aufbau der Metapher ist endlich noch zu erwähnen, dafs da, wo mehrere länger ausgeführte Darstellungen sich aneinanderreihen, diese meist eine schöne Harmonie in der gegenseitigen Form zeigen.

O, no! It is an ever-fixed mark
That looks on tempests and is never shaken;
It is the star to every wandering bark
Whose worth unknown, although his height be taken

Noch besser kommt dies zum Ausdruck in dem wundervollen Sonett 73:

In me thou see'st the twilight of such day
As after sunset fadeth in the west;
Which by and by black nigt doth take away,
Death's second self, that seals up all in rest;
In me thou see'st the glowing of such fire,
That on the ashes of his youth doth lie

As the death-bed whereon it should expire,
Consumed with that which it was nourish'd by (73, 5 f.)

Abgesehen von den Bildern selbst, die der über das ganze Sonett ausgegossenen Stimmung wundervoll entsprechen, trägt der Aufbau derselben zu je vier Zeilen nicht unwesentlich zur Wirkung bei, welche durch die Antiklimax *In me thou see'st* ... noch rhetorisch verstärkt wird.

c) Potenzierte Metaphern.

Mit diesem Ausdruck möchte ich zwei Erscheinungen belegen, die mir wegen der Eigenart der sich in ihnen bekundenden bildlichen Darstellung eine besondere Behandlung zu verdienen schienen.

Während nämlich in der Regel ein realer Begriff eine nur einmalige momentane Verbildlichung durch eine Metapher erfährt, wie im *Time's fell hand* (64, 1) oder *imprison'd absence of your liberty* (58, 6), haben wir in dem Ausdruck *age's steepy night* (63, 5) zwei bildliche Darstellungen zugleich:

1. Nacht = Alter
2. Nacht = abschüssig (Lauf der Sonne; vgl. 7, 5).

Es werden hier also zwei divergente Vorstellungen miteinander verschmolzen. Die erste Metapher wird durch das vorangehende *steepy* nochmals metaphorisch beleuchtet, sodafs der reale Begriff „Nacht", auf die sich beide Metaphern beziehen, nun gleichsam in potenzierter Verbildlichung erscheint.

Einen ähnlichen Fall haben wir, wenn es an derselben Stelle heifst: *When his youthful morn has travell'd on* ..."

Hier erfährt die Metapher *youthful mor'n* durch das folgende *travell'd* eine ebensolche nochmalige bildliche Darstellung, indem der Morgen der Jugend dadurch zum Wanderer wird, also die Jugend selbst wiederum potenziert verbildlicht wird.

3. Allegorie.

Während bei der Metapher der eigentliche Begriff mit dem dafür gebrauchten bildlichen zwar verschmilzt, aber beide dennoch deutlich neben einander empfunden werden, tritt in der Allegorie der bildliche Begriff direkt für den unbildlichen

ein. Wir erhalten auf diese Weise einen bildlichen Ausdruck, ohne jedoch, wie bei der Metapher, seine Beziehung zum realen Begriff von vornherein zu erfahren. Die Allegorie gibt also gewissermafsen ein Rätsel, dessen Lösung sich aus dem inhaltlichen Zusammenhang ergeben kann, oder sich blofs erraten läfst.

Gerber (II, 102) teilt die Allegorie danach ein, ob dieselbe innerhalb der poetischen Diktion der Darstellung „Energie" verleihen, oder aber „ein ästhetisches Interesse befriedigen und ein schönes Bild in seinen Einzelzügen ausführen". Die erste Art bezeichnet er als „rhetorische Allegorie", die zweite dagegen als „Allegorie der Schilderung".

Rhetorische Allegorie.

Diese Art der Allegorie findet sich nicht selten.

Beispiele: *Then let not winter's ragged hand deface In thee thy summer* ... (6, 1f.). *So thou, outgoing in thy noon* (7, 13) *Seeking that beauteous roof to ruinate which to repair should be thy chief desire* (10, 9) *Making no Summer of another's green* (68, 11). *So should the lines of life that life repair* ... (16, 8) u. a.

Sehr wirkungsvoll gesteigert wird der Eindruck der Allegorie in folgenden Falle:

When others would give life and bring a tomb (83, 12), wo dieselbe an die Stelle des eigentlich zu erwartenden Ausdrucks *death* tritt, also in die Form der Metonymie gekleidet wird.

Als noch der Erklärung harrend darf wohl die Allegorie *mortal moon* (107, 5) gelten, obgleich es zwar nicht an Interpretationsversuchen fehlt.

Allegorie der Schilderung.

Diese Art der Allegorie findet sich nur vereinzelt.

Als Ansätze derartiger allegorischer Ausmalung können angesehen werden:

Feedst thy light's flame with selfsubstantial fuel (1, 6) — *And summer's green all girded up in steaves Borne on the bier with white and bristly beard* (12, 8f.).

Das längste Beispiel eines derartig ausgeführten Bildes haben wir 80, 5 f.:

But since your worth, wide as the ocean is,
The humble as the proudest sail doth bear,
My saucy bark, inferior far to his,
On your broad main doth willfully appear.
Your shallowest help will hold me up afload,
Whilst he upon soundless deep doth ride;
Or, being wreck'd, I am a worthless boat.
He of tall building and of goodly pride.

Mit keinem Worte wird hier angedeutet, dafs mit dem Schiffe und der Barke die Verse des Rivalpoeten und des Dichters gemeint sind.

Als besondere Art der Allegorie sind endlich noch die nicht selten in die poetische Diktion eingeflochtenen Sätze allgemein gültigen Inhalts zu betrachten, die meist einem beispielähnlichen Charakter tragen, somit dem Sprichwort nahekommen.

The sweetest things turn sourest by their deeds;
Lilies that fester smell far worth than weeds (94, 13)
Take heed, dear heart, of this large privilege;
The hardest knife, ill-used, doth lose his edge. (95, 14)[1])
But flowers distill'd, though they with winter meet,
Leese but their show, their substance still lives sweet (5, 13)[1])
For no man well of such a salve can speak,
That heals the wound and cures not the disgrace. (34, 7)

Eine Häufung derartiger allegorischer Bilder findet sich 35, 1 f.:

No more be grieved at that which thou hast done:
Roses have thorns, and silver fountains mud;
Clouds and eclipses shain both moon and sun,
And loathsome canker lives in sweetest bud.

---

[1]) Irrtümlicherweise werden 5, 13; 99, 14; 95, 14 bei Hübner als Parallelvergleiche aufgefafst. Sie als solche anzusehen, verbietet indes der motivierende Charakter, den sie mit dem Beispiel gemein haben.

4. Erhöhung des bildlichen Eindrucks bei Metapher und Allegorie.

Ähnlich wie beim Vergleich, fehlt es auch bei Metapher und Allegorie nicht an Mitteln, das Bild aus dem Verlauf der poetischen Darstellung hervortreten zu lassen. Auf die durch Anaphora und Antiklimax nicht selten bewirkte Verstärkung ist bei der Besprechung von Aufbau und Umfang der Metapher des öfteren hingewiesen worden. Hier mögen noch einige Besonderheiten verzeichnet werden, die sich schlecht in den Rahmen der vorigen Ausführungen einfügen liefsen.

1. An erster Stelle ist hier die durch antithetische Fügung bewirkte Eindruckserhöhung der Bilder zu erwähnen:

And dumb presagers of my speaking breast (23, 10)
To change your day of youth in sullied night (15, 12)
The imprisoned absence of your liberty (58, 6)
Then let not winter's ragged hand deface
In thee thy summer ... (6, 1)
And steal dead seeing of his living hue (67, 6)

2. Zum andern wird nicht selten durch das Bild ein nicht unbedeutender Eindruck erzielt, wenn dasselbe einen vorhergehenden Gedanken in übertragener Bedeutung wiederholt:

As a decrepit father takes delight
To see his active child do deeds of youth,
So I, made lame by fortune's dearest spite (37, 1)

Noch mehr, wenn durch synomyme Ausdrücke der Gegensatz verstärkt wird:

Weary with toil I haste me to my bed,
The dear repose for limbs with travel tired.
But then begins a journey in my lead (27, 1)

3. Der epigrammatischen Zuspitzung des Sonetts entsprechend, wodurch am Ende gewöhnlich das vorher Ausgeführte noch einmal in den letzten Versen rekapituliert wird, treten natürlich auch hier Bilder auf, die sich auf vorher ausgeführte bildliche Darstellungen zurückbeziehen. Dadurch wird der Eindruck derselben wieder aufgefrischt und ihre Wirkung auf die Phantasie des Lesers verstärkt.

But when from highmost pitch, with heavy car,
Like fable age, he (sc. *sun*) *reeleth from the day,*
The eyes, fore duteons, now converted are
From his low tract and look another way.
So thou thyself ontgoing of thy noon,
Unlook'd on diest unless thou get a son. (7, 9f.)

Einzeln wird auch der Eindruck in einem Sonett gegebener bildlichen Schilderungen durch das folgende Sonett wieder hervorgehoben:

Then let not winter's ragged hand deface
In thee thy summer, ere thou be distill'd (6, 1f.),

wo der Ausdruck *distill'd* das lang ausgemalte Bild von der Destillation des Sommers im vorhergehenden Sonett reproduziert.

Aufserdem bleibt zu erwähnen, dafs auch die den bildlichen Begriffen beigefügten Epitheta nicht unwesentlich zur Verstärkung des bildlichen Eindrucks beitragen. Allerdings nur vereinzelt:

steep-up heavenly hill (7, 5); *And dig deep trenches in thy beauty's field* (2, 2); *winter's ragged hand* (6, 1); *those boughs ... Bare ruin'd choirs* (73, 3f.); *her (Night's) old face* (27, 12); *steel bosom's ward* (139, 9); *bloody tyrant time* (16, 2).

4. Einzeln wird ein gut Teil des bildlichen Moments direkt auf die begleitenden Epitheta übertragen, wie in 90, 7:

Do not...
Come in the rearward of a conquer'd woe.
Give not a windy night a rainy morrow.

Hier ruht der bildliche Nachdruck auf *rainy* und *windy;* man könnte in diesem Falle den Ausdruck so variieren:

Give not a wind of night a rain of morrow,

ohne dem Sinn Gewalt anzutun.

Andererseits haben Epitheta keine oder nur geringe Förderung des bildlichen Eindrucks zur Folge, wie die folgenden:

Time's injurions hand (63, 2); *Time's fell hand* (64, 1); *his (sun's) gold complexion* (18, 6).

Dieselben spiegeln eine von der allgemeinen nur wenig abweichende Auffassung wider. Durch das Epitheton *ragged* (*ragged hand*) wird hingegen das der Zeit beigelegte Attribut näher geschildert.

5. Verbindung der verschiedenen Bildformen miteinander.

Es ist selbstverständlich, dafs bei derartigen an sich schon wenig konstanten Gebilden, wie es die verschiedenen Bildformen (Vergleich, Metapher, Allegorie) sind, ebenso, wie dieselben sich gegeneinander nicht scharf abgrenzen lassen, nun im Laufe der poetischen Darstellung leicht Verbindungen miteinander eingehen können. Von besonderem Interesse sind indes Fälle, wo sich derartige Übergänge oder Verbindungen bei Darstellung einer Idee vollziehen, weil sich dabei nicht selten eine besondere Seite der Kunst des Dichters offenbart.

Verbindung von Vergleich und Metapher.

So wird 9, 5 derselbe Gedanke in der Form der Metapher wiederholt und nimmt auf diese Weise einen etwas bestimmteren Ausdruck an:

The world will wail thee like a makeless wife,
The world will be thy widow ...

Besonders wirkungsvoll ist die Verbindung 20, 5:

An eye more bright than theirs, less false in rolling,
Golding the object whereupon it gazeth,

wo durch die Einkleidung des bildlichen Gedankens in die prägnante Verbalmetapher eine schöne Wirkung erzielt wird.

Einzeln wird ein Vergleichsbild noch am Ende durch eine Metapher ausgeschmückt:

But as the marigold at the sun's eye (25, 5)
Like to the lark ... sings hymns at heaven's gate (29, 12)

Besonders reizvoll ist es, wenn statt des eigentlichen Vergleichsobjekts auch noch eine bildliche Umschreibung in Form der Metapher erscheint:

... *not so fair.*
As those gold candles fixed in heaven's sweet air (21, 10)

Ähnlich:

thee, the pleasure of the fleeting year [Lenz] (97, 2).

Auch umgekehrt wird eine Metapher nochmals in Vergleich gesetzt:

That on the ashes of his youth doth lie,
As the death-bed ... (73, 30) vgl. 5, 9–10.

Nicht selten führen metaphorische Ausdrücke ein durch einen Vergleich eingeführtes Bild näher aus, wie:

Like as to make our appetites more keen,
With eager compounds we our palate urge;
As to prevent our maladies unseen,
We sicken to shun sickness when we purge.
Even so being full of your ne'er cloy-ing sweetness
To bitter sauces did I frame my feeding etc. (118, 1f.)
vgl. 147, 1f.

Verbindung von Metapher und Allegorie.

So in dem kurzen Ausdruck *mortal moon*, wo *mortal* Metapher, *moon* Allegorie ist.

Die Allegorie dient zur Erklärung einer Metapher in folgendem Falle:

Do not...
Come in the rearward of a conquer'd woe;
Give not a windy night a rainy morrow (90, 7).

Natürlich geht die Metapher auch bei weiterer Ausführung leicht in Allegorie über, wie 34, 1f.

Why didst thou promise such a beauteons day
And make me travel forth without my cloak,
To let base clouds o'ertake me in my way,
Hiding thy bravery in their rotten smoke?
'Tis not enough that through the clouds thou break,
To dry the rain on my storm-beaten face,
For no man well of such a salve can speak
That heals the wound and cures not the disgrace.

Verbindung von Allegorie und Vergleich.

How like a winter has my absence been
From thee, the pleasure of the fleeting year!
What freezings have I felt what dark days seen!
What old December's bareness everywhere! (97, 1 f.)

Eine Allegorie wird durch einen Vergleich beleuchtet 16, 5f.:

... many maiden gardens ...
With virtuous wish would bear you living flowers,
Much liker than your painted counterfeit.

6. Akustische Ausschmückung der Bilder.

Wie die Sonette überhaupt reich an akustischem Schmuck, so sind auch die Bilder nicht arm in dieser Beziehung.

Am häufigsten begegnet Alliteration:

Fairing the foul with art's false borrow'd face (127, 7). — *the world will wail thee like a makeless wife* (9, 4). — *The world will be the widow and still weep* (9, 5). — *And therfore from my face the turus my foes* (139, 11). — *And being frank the lends to those are free* (4, 5). — *Seeking that beauteous roof to ruinate* (10, 7). — *When to the sessions of sweet silent thought* (30, 1). — *Feedst thy lights flame with self-substantial fuel* (1, 6) — *Borne on the bier with white and bristly beard* (12, 8). — *Time's pencil, or my pupil pen* (16, 10) — *If like a lamb he could his looks translate* (95, 11). — *But that wild music burthens every bough* (102, 7). — *Or captain jewels in the carcanet* (52, 8). — *Better than high birth* (91, 9).

Seltener Assonanz: *Profetless usurer, why dost thou use* (5, 4). — *folly, doctor-like* (66, 10). — *So thou prevenst his scythe and crooked knife* (100, 14). — *Cheeks of the east* (132, 6). — *Hated as a swallowed bait* (129, 7).

Einzeln Alliteration und Assonanz zugleich: *Borne on the bier with white and bristly beard* (12, 8). — *That beauteous roof to ruinate* (10, 7). — *Within thy own bud buriest thy content* (1, 11).

Reim: *Time's ficle-glass, his sicle-hour* (126, 2). — *Making their tomb the womb* (86, 4).

Wortspiel: *Thou art all my art* (78, 13). — *Making their tomb the womb wherein they grew* (86, 4).[1]) — *Morning sun ... mourning eyes* (132, 5). (cf. Anm. Wyndham).

Wiederkehr des Wortes (bei Vergleichen): *That followed it as gentle day doth follow night* (145, 10). — *Corals are far more red than her lips' red* (130, 2). — *I have seen roses damask'd, red and white But no such roses see I in her cheeks* (130, 5).

III. Darstellung und Durchführung der Bilder.

Haben wir im vorigen Abschnitt die verschiedenen Mittel kennen gelernt, durch welche der Dichter die Bilder sowohl durch Verschiedenartigkeit sprachlicher Einkleidung als auch durch Einfügung derselben in den Rahmen der Diktion auf die Leser wirken zu lassen weifs, so sollen hier noch einige besondere Erscheinungen zur Sprache kommen, die uns zeigen, wie die Bilder ohne Rücksicht auf ihre formale Seite innerhalb der Sonette ausgestaltet und durchgeführt werden. Die Art und Weise, wie der Dichter die Bilder innerhalb der poetischen Diktion darstellt und so auf unsere Phantasie wirken läfst, ist nicht gleich. Schon in der verschiedenen sprachlichen Form der Bilder kommt dies zum Ausdruck: Während im Vergleiche die bildliche Idee wegen seines meist gröfseren Umfanges länger auf uns wirkt, erhalten wir durch die Metapher meist einen mehr oder minder nur momentanen Eindruck von dem Bilde, da die Metapher in ihrer kurzen prägnanten Form die bildliche Anschauungssphäre gleichsam wie eine Rakete nur mit flüchtigem Glanze beleuchtet. Die Verschiedenheit bildlicher Darstellungen zeigt sich aber noch mehr in einzelnen besonderen Fällen, die hier besprochen sein mögen.

---

[1]) Vgl. Wurth, Das Wortspiel bei Shakespeare. Wiener Beiträge zur engl. Philologie. Bd. I.

1. Weitere Ausgestaltung eines Bildes mit Rücksicht auf die verbildlichte Idee.

Wie die Shakespearesprache schon an sich nicht selten das Gepräge aufserordentlicher Anschaulichkeit aufweist, so äufsert sich auch in der Darstellung der Bilder einzeln ein unverkennbarer Zug, den Eindruck eines Bildes durch Hinzufügung weiterer bildlicher Momente zu verstärken.

a) An erster Stelle ist hier zu erwähnen die Erweiterung und Verdeutlichung der bildlichen Anschauungssphäre dadurch, dafs einem zu dem (ersten) Bilde in naher Beziehung stehenden Begriffe ein entsprechendes bildliches Attribut beigelegt wird.

Anstatt also zu sagen: ... *whose unear'd womb Disdains thy husbandry* kleidet der Dichter diesen Gedanken in diese Form:

whose anear'd womb
Disdains the tillage of thy husbandry (3, 5).

Durch das zweite homogene Bild wird das erste schärfer beleuchtet und kontrastiert. Der ganze Eindruck der bildlichen Idee auf die Phantasie des Lesers wird dadurch aufserordentlich verstärkt und das Bild anschaulicher.

Ähnlich in folgenden Fällen:

And dig deep trenches in thy beauty's field (2, 2);
Prison my heart in thy steel busom's ward (133, 9);
A liquid prisoner pent in walls of glass (5, 10).

Zwar wird in diesen Fällen die Ausgestaltung des Bildes auch durch eine gewisse Anschauungskonsequenz mit gefordert. In den folgenden hingegen kann nicht eigentlich davon die Rede sein, da das erste Bild auch ohne das zweite deutlich genug wäre:

Nor draw no lines there with thine antique pen (19, 9);
Golding pale streams with heavenly alchimy (33, 4);
... *brains, Which labouring for invention bear amiss*
The sekond burthen of a former child (59, 3).

Hier zeigt sich die unleugbare Tendenz, durch weitere Ausführung des Bildes den Eindruck des bildlichen Gedankens stärker wirken zu lassen: *antique pen, heavenly alchimy, former child* könnten durch Ausdrücke wie *antiquity, heavenly beams,*

former thought ersetzt werden, ohne den Gedanken zu stören. Dafs dabei das Bestreben nach Ausschmückung und Verschönerung des Bildes eine Rolle spielt, ist selbstverständlich; doch ist das Bestreben nach gröfserer Anschaulichkeit entschieden vorwiegend.

b) Eine andere Art der Ausgestaltung eines Bildes mit Rücksicht auf den verbildlichten Begriff zeigt sich in einer möglichst engen Assimilierung von Realbegriff und Bild:

Then shall my papers yellowed with their age
Be scorn'd like old men of less truth than tongue (17,9).

Nicht nur das Tertium comparationis „Verachtetsein" wird durch den Vergleich beleuchtet, sondern gleichzeitig findet auch das Aussehen der Blätter in den „alten" Leuten eine entsprechende Verbildlichung.

Noch gröfsere Assimilierung von Vergleichsobjekt und Vergleichsbild zeigt 132, 6 f.:

... Truly not the morning sun of heaven
Better becomes the grey cheeks of the east
... As those two mourning eyes become thy face,

wo durch den Zusatz *grey cheeks of the east* der Himmel nun gleichsam auch ein Gesicht bekommt und so die Ähnlichkeit des Vergleichsbildes mit dem realen Gedanken bedeutend vergröfsert wird.

c) Diesem Bestreben nach Assimilierung von Realbegriff und Bild ist es auch wohl zu verdanken, wenn zwei an sich verschiedene Begriffe, deren einer dem realen Gedanken angehört, der andere dagegen bildliches Attribut ist, in einem Ausdruck verschmelzen:

And like unletter'd clerk I cry „Amen"
To every hymn that able spirit affords (85, 6).

hymn: = 1. Hymne in der Kirche, zu der der Küster sein Amen singt;
2. Hymne des Rivalpoeten.

Noch interessanter ist der folgende Fall:

Great princes' favorites their fair leaves spread
But as the marigold at the sun's eye (25, 5).

Einerseits wird hier durch die vorausgehenden *„leaves“*, was ja eigentlich sich auf *marigold* bezieht, schon auf den Vergleich hingedeutet und ein Teil desselben übernommen, ehe derselbe überhaupt vollzogen ist. Andrerseits werden auch hier in dem Ausdruck *leaves* zwei verschiedene Gedanken verschmolzen: 1. Entfalten der Blätter des *marigold* bei Sonnenschein, 2. Entfaltung der Pracht der Günstlinge bei der guten Laune ihres Herrn, was hier gleichsam nur angedeutet wird.

Streng genommen müfste eigentlich der Vergleich so lauten:

Grofser Fürsten Günstlinge entfalten ihre Pracht
Wie die Ringelblume ihre Blätter ...

Dadurch, dafs der Gedanke von der „Pracht der Günstlinge“ nur unter dem allegorischen Bilde der *leaves* erscheint, erhält der Ausdruck eine eigenartig starke Wirkung, und man wird an das Wort Gerbers erinnert, wenn er sagt: Shakespeare kleidet oft den Ausdruck hoher Leidenschaft in Allegorie.

Hierher ist auch ein Fall zu rechnen, wo die Assimilierung von Realbegriff und Bild zwar auch durch ganz neue Erweiterung des Bildes bewirkt wird, jedoch weniger durch kräftige Striche, als vielmehr durch nur leise Andeutung gewisser Züge desselben.

So, wenn es 12, 8 von den Garben heifst:

Borne on the bier with white and bristly beard ...

Der durch das *bier* eingeführte Gedanke an einen Leichenzug läfst uns an sich schon die Garben als Tote auffassen. Dies weitere bildliche Moment wird durch den Zusatz *with white and bristly beard* nicht direkt ausgesprochen, sondern nur durch die „weifsen struppigen Barte“ angedeutet. Die Ausmalung des Bildes von der Gestalt und dem Aussehen der Toten bleibt der Phantasie des Lesers überlassen. Andererseits wird das ganze Bild von dem Leichenbegängnis dadurch ungleich deutlicher.

Wie sehr der Dichter zuweilen durch eine derartige blofse andeutende Darstellung die Anschaulichkeit fördert, zeigt besonders 102, 11:

When that wild music burthens every bough,

wo durch das *burthens* auf das Sitzen vieler Vögel auf den Zweigen hingedeutet wird.

In dieser Folge sei auch auf einen Fall hingewiesen, der, im Gegensatz zum vorigen, recht geringe Anschaulichkeit des Bildes aufweist:

O, how shall summer's hony breath hold out
Against the wreckful siege of battering days ... (65, 6).

Hier macht die ganze Art der Kombination einen etwas gekünstelten Eindruck.

2. Behandlung und Durchführung der Bilder.

Ebenso wie die Darstellung und Ausgestaltung der Einzelbilder recht verschieden ist, so werden auch die Bilder von seiten des Dichters im Verlaufe der Diktion verschieden behandelt. Während manche Bilder, nachdem sie dem Zweck der Beleuchtung eines realen Begriffs genügt haben, fallen gelassen werden und somit nur eine momentane Wirkung auf unsere Phantasie ausüben, werden andere nicht selten längere Zeit beibehalten, und einzeln die durch sie eingeführte bildliche Anschauungssphäre das ganze Sonett hindurch in gleichartigen Bildern fortgeführt. Betrachten wir zuerst diese letztere Erscheinung.

a) Längeres Verweilen in der bildlichen Anschauungssphäre.

α) Mehrere Zeilen des Sonetts hindurch.

... *now Nature bankrupt is,*
Beggar'd of blood to blush through lively veins.
For she has no exchequer now but his,
And, prood of many, lives upon his gains.

Ähnlich, indem ich mich auf die Angabe der Bilder beschränke, in folgenden Fällen:

16. *painted counterfeit* 8 ... *pencil, pen* 10 ... *drawn* 14 ... *skill* 14.
46. *plead* 5 ... *defendant* 7 ... *plea* 7 ... *title* 9 ... *impanneled* 9 ... *quest* 10 ... *tenants* 10 ... *verdict* 11 ... *determined* 11.
48. *prey* 8 ... *thief* 8 ... *locked up* 9 ... *chest* 9 ... *closure* 10 ... *stolen* 13 ... *thievish* 14.
56. *appetite* 2 ... *feeding* 3 ... *hungry* 6 ... *fullness* 6.

75. *feasting* 9 ... *starved* 10 ... *pine* 10 ... *pine* 13 ... *surfeit* 13 ... *gluttoning* 14.
80. *ocean* 5 ... *sail* 6 ... *saucy bark* 7 ... *broad main* 8 ... *shallowest* 9 ... *afloat* 9 ... *ride* 10 ... *wreck'd* 11 ... *boat* 11.

β) Das ganze Sonett hindurch.

4. *legacy* 2 ... *lend* 3 ... *usurer* 7 ... *sum* 8 ... *traffic* 9 ... *audit* 12 ... *unused* 13 ... *used* 14
14. *astronomy* 2 ... *predict* 8 ... *knowledge* 9 ... *constant stars* 10 ... *prognosticate* 13.
57. *slave* 1 ... *tend upon* 1 ... *services* 4 ... *servant* 8 ... *slave* 11.
118. *maladies* 3 ... *sickness* 4 ... *diseased* 8 ... *medicine* ... *cured* 12 ... *drugs* 14 ... *sick* 14.
134. *mortgaged* 2 ... *restore* 4 ... *surety-like* 7 ... *statute* 9 ... *usurer* 10 ... *debtor* 11 ... *pays* 14.
139. *wound* 3 ... *wound* 7 ... *defence* 8 ... *enemies* 7 ... *foes* 11 ... [*slain*] 13.

Verraten diese langen Beibehaltungen einer und derselben bildlichen Anschauungssphäre einerseits die Tendenz des Dichters, möglichst in dem Bilde zu beharren, so zeigen sie uns auch die Vorliebe des Dichters für gewisse Bildsphären. Im wesentlichen sind an diesen lang ausgeführten Bildern alle jene Begriffssphären mitbeteiligt, die wegen der grofsen Zahl des von ihnen zum Bilderschatze beigesteuerten Bilderguts uns auf die besondere Vorliebe des Dichters schliefsen liefsen. Von den beliebten Liebesthemen abgesehen, die sich gern in Kriegs- oder Diebsbilder kleiden, nicht selten auch das Motiv des Hungers ausmalen, sind in ihnen Bilder aus dem Kaufmannsleben, Gerichtsleben, sowie vom Wucherer stark vertreten, deren Dienstbarmachung für Liebesthemen von einer besonderen Beliebtheit des Dichters Zeugnis ablegt.

Einzeln wird aber auch die bildliche Anschauung dann beibehalten, wenn es sich weniger, wie in vorigen Fällen, um eine einheitliche Idee handelt. So in 30, 1 f.:

When to the sessions of sweet silent thought
I summon up remembrance of things past,

I sigh the lack of many a thing I sought,
And with old woes new wail my dear time's waste:
Then can I drown an eye, unused to flow,
For precions friends hid in death's dateless night,
And weep afresh love's long since cancell'd woe,
And moan the expence of many a vanish'd sight:
Then can I grieve at grievances foregone,
And heavely from woe to woe tell o'er
The sad account of fore-bemoaned moan,
Which I new pay as if not paid before.

Allerdings wird die Bildsphäre ein wenig geändert, indem der Dichter langsam zu den beliebten und verwandten Bildern aus dem Kaufmannsleben übergeht.

Wie in vorliegendem Falle die Einheitlichkeit des bildlichen Gedankenganges durch Einschub des Bildes von „des Todes zeitloser Nacht" (oben Z. 4) einen Augenblick unterbrochen wird, finden sich auch einzeln anderswo derartige Ausschmückungen durch kleine Bilder, die der Gefahr, durch ein allzu langes Verweilen in einer bildlichen Anschauungssphäre auf die Dauer etwas ermüdend zu wirken, entgegenarbeiten. So wird z. B. das lange Bild von der Gerichtsverhandlung zwischen Herz und Auge (46, 1 f.) durch den Vergleich des Herzens als Wohnung des Freundes (Z. 6) ausgeschmückt, wodurch die Diktion an Reiz gewinnt.

Einzeln werden indes auch zwei verschiedene Bildsphären längere Zeit im Sonett abwechselnd nebeneinander weiter fortgeführt, bis eine von ihnen fallengelassen wird. So 118, 1 f.:

1. Vergl. { *Like as to make our appetites more keen,*
With eager compounds we our palate urge;
2. Vergl. { *As to prevent our maladies unseen,*
We sicken to shun sickness when we purge;
1. { *Even so, being full of your ne'er-cloying sweetness,*
To bitter sauces did I frame my feeding;
2. { *And sick of welfare, found a kind of meetness*
To be diseased ere that there was true needing.
Thus policy in love, to anticipate
The ills that were not, grew to faults assured,

And brought to medecine a healthful state
Which, rank of goodness, would by ill be cured.

Doch auch, wenn nicht Vergleiche, die an sich schon immer eine verdeutlichende Ausführung erfordern, das Sonett einleiten, sondern zwei sonstige Bilder:

Bühne: *When I perceive that every thing that grows ...*
Bühne: *That this huge stage presenteth nought but shows*
Bühne: *Whereon the stars in secret influence comment;*
Pflanzen: *When I perceive that men as plants increase,*
Bühne: *Cheer'd and check'd even by the self-same sky,*
Pflanzen: *Vaunt in their youthful sap, at height decrease,*
And wear their brave state out of memory;

— — — — — — — — — — — — — —

Pflanzen 14. *As he takes from you, I engraft thee new*[1]) (15, 1 f.).

Endlich seien hier noch einige Fälle erwähnt, die uns zeigen, wie der Dichter auch bei einzelnen Bildern manchmal etwas länger verweilt oder ihre Anschauungssphäre noch eine Weile beibehält, indem er durch schwachmetaphorische Ausdrücke wieder an das Vorhergehende erinnert. Man beobachtet gleichsam ein allmähliches Abklingen des Bildes. Während sie anderswo kaum eine länger währende Wirkung haben, läfst uns hier der Dichter noch eine Weile unter dem Eindruck des Bildes stehen bzw. ihn von neuem empfinden.

So in folgendem:

... but yet, like prayers divine,
I must each day say o'er the very same,
Counting no old thing old, thou mine, I thine,
Even as when first I hallow'd thy name (108, 5 f.),

wo durch das *hallow'd* wieder an die „Gebete" erinnert wird.

Ähnlich 10, 7:

Seeking that beauteous roof to ruinate
Which to repair should be thy chief desire.
O, change thy thought, that I may change my mind!
Shall hate be fairer lodged than gentle love?

---

[1]) Diese Erscheinung findet sich auch bei Chaucer (vgl. Klaeber). S. auch Hübner S. 108.

Wie auch in solchem Falle ein Bild in der Phantasie des Dichters rege gewesen zu sein scheint, zeigt die Wiederanknüpfung nach längerer Abschweifung von demselben in 124, 1 f.: [1])

If my dear love were but the child of state,
It might for fortune's bastard be unfather'd,
As subject to time's love or to time's hate,
Weeds under weeds, flowers with flowers gather'd.
No, it is builded far from accident;
It suffers not in smiling pomp ...

b) Mehr oder minder rascher Wechsel der bildlichen Anschauungssphäre.

Als Übergangsfall von den vorigen Erscheinungen der Beibehaltung der bildlichen Anschauungssphäre zu den hier zu besprechenden ist der Wechel des Bildes in 60, 5 zu erwähnen, der ein sehr interessantes Beispiel für die nur teilweise Änderung der bildlichen Anschauungssphäre darstellt:

Like to the waves make towards the pebbl'd shore,
So do our minutes hasten to their end;
Each changing place with that which goes before,
In sequent toil all forwards do contend.
Nativity, once in the main of light,
Crawls to eternity ...

Geburt „krabbelt" der Ewigkeit entgegen im „Ozean des Lichts", also wie die Sonne. Das Bild vom „Ozean" als das Himmelsgewölbe ist von dem vorhergehenden Vergleichsbilde des brandenden Meeres übernommen und auf das Himmelsgewölbe übertragen, bleibt also im allgemeinen unverändert. Dagegen wird das Leben statt mit den hastenden Wellen nunmehr mit dem Gang der Sonne verglichen, welches neue Bild, gleichsam auf das alte projiziert, nun eine eigenartige Mischung darstellt. [2])

Im Gegensatz zu diesem haben wir in den meisten Fällen einen schnelleren Wechsel des Bildes.

---

[1]) Auf diese eigenartige Erscheinung hat zuerst Tyler a. a. O. aufmerksam gemacht.

[2]) Auf die Eigentümlichkeit dieses Bildes ist bereits von Dowden hingewiesen; cf. auch Anm. bei Wyndham.

So geradezu plötzlich 6, 3:

Then let not winter's ragged hand deface
In thee thy summer ere thou be distill'd:
Make sweet some vial, | treasure thee some place ...

Das auffallend plötzliche Fallenlassen des Bildes erklärt sich wohl aus dem Grunde, dafs das betreffende Bildmotiv durch das vorhergehende Sonett ziemlich ausgeschöpft war, um noch länger darin zu verweilen. Daher knüpft der Dichter wieder an das beliebte Bild des Wucherers an, das, obgleich in Sonett 4 ziemlich ausgeführt, doch eine gröfsere Variierung zuläfst als das etwas wenig ausgestaltbare der Destillation.

Ein ebenso plötzliches Aufhören des Bildes, wo man eigentlich eine Weiterführung erwartet, haben wir 34, 5 f.:

T'is not enough that through the cloud thou break
To dry the vain of my storm-beaten face |
For no man well of such a salve can speak ...

Gegenüber diesen vereinzelten Erscheinungen finden wir einen raschen und häufigen Wechsel der Bilder da, wo ein Begriff zu gleicher Zeit durch verschiedene bildliche Gegenüberstellungen beleuchtet wird. Nach dem gegenseitigen Verhältnis der Bilder zueinander, die so für je einen realen Begriff angewendet werden, und nach der Art und Weise, wie die aufeinander folgenden Bilder sich ablösen, lassen sich die Erscheinungen, wie folgt, gruppieren.

c) Vollständiger Wechsel der bildlichen Anschauungssphäre.

1. Die verschiedenen Bilder dienen zur Beleuchtung verschiedener Seiten des realen Begriffs.

23. Selbstvergleich des Dichters:

α) wie ein befangener Schauspieler,
β) wie ein allzu feuriges Tier.

Das Tert. comp. ist im ersten Bilde die Zagsamkeit des Dichters bei dem Geständnis seiner Liebe zum Freunde, im zweiten die allzu grofsen Liebe, die seine Liebesbeteuerungen sich überstürzen läfst.

Ähnlich in folgenden Fällen:

65. Zeit
- α) mit Kasten (10)
- β) schnellbefufst (11)

116. Liebe =
- α) Leuchtturm [T. c. unerschütterlich (allg.)]
- β) Stern auf der Meerfahrt } Seiten ihres
- γ) Närrin der Zeit (8) } Wesens

126. Zeit
- α) mit Sichel (2)
- β) mit Stundenglas (2)

T. c. 1. ihre zerstörende Macht
2. Lebensdauer des Menschen (symbolisch).

2. Die verschiedenen Bilder dienen zur Beleuchtung nur einer Seite des realen Begriffs oder des Begriffs als solchen im allgemeinen:

1, 9 f. Freund =
- α) der Welt frischer Schmuck
- β) unvergleichbarer Herold des Lenzes

6, 14. do. =
- α) Beute des Todes
- β) Raub der Würmer

20, 6. Auge =
- α) heller als das der Frauen
- β) vergoldend alles, was es sieht (= Sonne)

21, 10. Schönheit der Liebe wie
- α) irgend ein Kind
- β) die Sterne

30, 1. Sonne =
- α) mit Herrscherauge
- β) vergoldend wie ein Alchemist.

56, 9. Wartezeit wie
- α) der Ozean
- β) der Winter

73, 1. Alter =
- α) Herbst
- β) Sonnenuntergang
- γ) Erlöschendes Feuer

75, 1. Der Freund so unentbehrlich wie
- α) die Nahrung fürs Leben
- β) der Regen für den Boden

90. Nachträgliches Weh wie
- α) die Nachhut eines besiegten Heeres
- β) regnerischer Morgen nach windiger Nacht

d) Teilweiser oder geringer Wechsel der bildlichen Anschauungssphäre.

19, 1 f. Zeit mit α) Löwenklauen
β) Tigerrachen
28, 10. Freund α) heitert den Himmel auf
β) vergoldet den Abend
52, 5. Feste wie α) weitgesetzte Edelsteine
β) Juwelen im Halsgeschmeide
52, 9. Zeit des Freundes
wie α) ein Schmuckkästchen
β) eine Truhe mit kostbarem Gewand
63, 2. Zeit α) mit rauher Hand zerstörend
β) das Gesicht mit Runzeln füllend
86, 3. Gedanken im Gehirn
α) eingesargt
β) wie im Grabe
124, 4. Liebe wie α) Kraut unter Kraut
β) Blumen unter Blumen
132, 5. Schönheit wie
α) die Morgensonne
β) Abendstern.

3. Zweck des Bilderwechsels.

Der Zweck dieser Erscheinung, bei den auf je einen realen Begriff bezüglichen Bildern einen so häufigen Wechsel eintreten zu lassen und so die Bilder zu häufen, liegt bei den Fällen unter c, 1 auf der Hand: die verschiedenen Bilder dienen zur Beleuchtung verschiedener Seiten des realen Begriffs.

Werden dagegen durch die verschiedenen Bilder nur eine bestimmte Seite derselben oder die realen Begriffe selbst illustriert, so zeigt sich hier in erster Linie das Bestreben des Dichters, durch mehrere Bilder dem realen Gedanken, dem sie dienen, gröfsere Wahrscheinlichkeit zu verleihen; so 75, 1 f.:

So art thou to my thoughts as food to life
Or as sweet season'd showers are to the ground.

oder 35, 1 f.:

No more be grieved at that which thou hast done:
Roses have thorns, and silver fountains mud

Clouds and eclipses stain both moon and sun,
And loathsome canker lives in sweetest bud ...

Durch die Häufung der Bilder von den Fehlern selbst schöner Dinge soll der Fehltritt des Freundes in ein milderndes Licht gesetzt werden.

Nicht selten verbindet indes der Dichter mit solchen Bilderhäufungen auch den Zweck, ein Bild durch ein darauf folgendes zu verdeutlichen oder zu verstärken. Andrerseits läfst sich auch nicht eine gewisse Neigung verkennen, den verbildlichten Begriff zu verschönern.

So, wenn es vom Freunde heifst:

I tell the day, to please him, thou art bright,
And dost him grace when clouds do blot the heaven:
So flatter I the swart complexion'd night;
When sparkling stars twire not, thou gild'st the even.

Durch den Wandel des Bildes von der Sonne am Tage zu ihrem Untergang wird sowohl das Bild als das bezügliche Objekt, der Freund, ästhetisch erhöht.

Solche Steigerungen durch neue Vergleichsbilder finden sich auch, wo der Freund durch zwei aus verschiedenen Begriffssphären stammende Bilder beleuchtet wird:

Thou that art now the world's fresh ornament
And only herald of the gandy spring (1, 9);

oder wenn es von der Schönheit der Liebe heifst:

And then believe me, my love is as fair
As any mother's child, though not so bright
As those gold candles fixed in heaven's air.

Obgleich ja eigentlich der letzte Vergleich negiert wird, wird dennoch die Schönheit der Liebe indirekt mit dem Leuchten der Sterne in Parallele gesetzt und dadurch um einen wesentlichen Grad gesteigert.

Solche Gradsteigerungen durch folgende Bilder finden sich aufserdem bei dem Vergleich der Zeit mit den Klauen eines Löwen und mit den zerfleischenden Zähnen (19, 1 f.), dem Auge des Freundes mit dem der Frauen und dann mit der Sonne (20, 6), der Zeit, in welcher der Freund lebt mit einem Schmuckkästchen und mit einer Truhe mit kostbarem Gewand, das die

Zeit anlegt (wodurch wieder an 1, 9 erinnert wird insofern, als durch den letzten Vergleich der Freund direkt auch verglichen wird).

Bei andern Fällen läfst sich eine derartige Vergleichssteigerung aber auch nicht ohne weiteres erkennen; so 6, 14:

To be Death's conquest and make worms thine heir;

oder wenn (132, 5) die Schönheit mit Morgensonne und Abendstern verglichen wird u. a. Hier spielt wohl weniger ein subjektivierender Zweck als ein ästhetisches Interesse eine Rolle.

Eine wundervolle Abstufung der Bilder zeigt endlich der Vergleich des Dichters Alter (73, 1) mit Herbst, Sonnenuntergang und dem erlöschenden Feuer. Man beachte auch, dafs die Zeitdauer der in den Bildern geschilderten Vorgänge von längerer zu kürzerer übergeht: Jahreszeit — Abendstunde — wenige Augenblicke des Erlöschens. Ton und Stimmung dieses herrlichen Sonetts legen die Annahme nahe, dafs hierbei eine gewisse Absicht von seiten des Dichters vorgewaltet hat, die dahinzielte, die Liebe und Zuneigung des Freundes durch die melancholisch gefärbten Bilder zu erwerben und zu fesseln. In diesen wird die Hauptidee, die (doch wohl fingierte) Hinfälligkeit des Dichters, in immer schärferer Beleuchtung vor des Freundes Seele gerückt, und die darin immer kürzerfristende Zeit gibt dem Wunsche des Dichters, bald der Liebe des Freundes teilhaftig zu werden, angemessenen Ausdruck.

Dritter Teil.

Beziehungen des Bilderschatzes der Sonette zu den übrigen Werken des Dichters.

Im letzten Jahrzehnt hat es nicht an Versuchen gefehlt, auf Grund von Reminiszenzen die Sonette zu den übrigen Werken des Dichters in Beziehung zu setzen, um auf diese Weise Anhaltspunkte für die Datierung der ersteren zu gewinnen.[1]) Geschah dies in den meisten Fällen nach allgemein-stilistischen oder inhaltlichen Gesichtspunkten, so schien mir eine Untersuchung auch hinsichtlich der Bilder nicht nutzlos zu sein, spielt doch dieser wichtige Kunstfaktor in den Werken Sh.'s eine bedeutende Rolle.[2]) Natürlich ist dieser von mir eingeschlagene Weg auch nur einer, um dem Problem näherzukommen. Gröfseren Wert bekommen derartige Anklänge und Parallelen zwischen den besagten Werken erst dann, wenn sie auch hinsichtlich der sprachlichen Formulierung oder der Eigenart der Kombination auffällige Ähnlichkeiten verraten. War dieser Gesichtspunkt für meine Materialsammlung auch der wichtigste, so ist jedoch die Absicht mitbestimmend gewesen, bei einzelnen Bildern auch ihre eventuelle Beliebtheit zu gewissen Perioden des dichterischen Schaffens herauszufinden, um auf diese Weise einen weiteren Anhaltspunkt zu gewinnen, von dem aus man Schlüsse zu ziehen berechtigt ist. — Dafs sich hinsichtlich des Gebrauchs der aus verschiedenen Bereichen entlehnten Bilder einzeln bei Shakespeare ein Unterschied zwischen

[1]) So Sarrazin in „Sh.'s Lehrjahre" und C. F. Mc. Clumpha MLN. XV 335 f. und XVI 327 f. Hermann Isaac, Shakesp.-Jahrb. XIX 184 ff. und neuerdings H. Conrad, Germ.-Rom. Monatsschrift B. I S. 237 ff.

[2]) Bei der Sammlung bediente ich mich der vorn angegebenen einschlägigen Literatur.

seinen Jugendwerken und denen des späteren Schaffens bemerkbar macht, hat schon Hübner an einigen Vergleichsbildern konstatieren können. — Aus diesem Grunde bin ich zuweilen einen Schritt weitergegangen, als es eine strenge Sammlung von Parallelen und Anklängen gestattet.

Die Abkürzungen habe ich Schmidts Sh.-Lexikon entnommen und zitiere nach der Globe-Edition.

I. Bilder aus dem Bereiche der Natur.

1. Himmelskörper.

a) Sonne.

Im Vergleich mit dem Auge (20, 6; 49, 5; 130, 1; 132, 5)	H 6 A V 3, 62. H 6 A V 2, 13. H 6 C V 2, 17. H 6 A I 1, 13. Ven. 486; Lucr. 1224. 1230; Err. I 1, 28. III 2, 55. H 5 IV prol.
thou gild'st the even (28, 10)	*Her view gilded my food* (Wiv. I 3, 69). H 6 A V 3, 62. R 3 I 2, 127; Mids. III 2, 187.

b) Sterne.

Im Vergleich mit den Augen (14, 10; 132, 8)	LLL V 2, 205; Hml. I 5, 17, 56; Rom. II 2, 20; Shr. IV 5, 31; Ven. 1031; Mids. I 1, 183.
Anhangsweise: Schatten des Todes (18, 11) [*shade*]	*shade of death* R 3 I 3, 267; *Death's black veil* H 6 C V 2, 16. *then, gentle shade* (= *Death*) Ven. 1000.

2. Die Erdoberfläche.

a) Erdformationen.

Hügel des Himmels (7, 5)	*hill of seas* (Oth. II 1, 775). *my sinful earth* (146, 1); *vile earth* [= Körper] (Rom. II 1, 59).

beauty's field (2, 2)	*her face's field* (Lucr. 72); Tp. I 2, 50; Cor. III 17, 147.
Abgrund (112, 9)	

b) Elemente.

Wasser.

the sea, all water, yet receives rain still (135, 9)	*Rain added to a river that is rank,* *Perforce will force it overflow the bank.* (Ven. 71); Tw. I 1, 9; Gent. IV 3, 32.
Let this sad interim like the ocean be (56, 9) [vgl. 80, 5]	*It shall be, as the ocean, enough* (John II 1, 135); ib. IV 3, 131; Cymb. I 2, 19; Lucr. 589; Hml. IV 5, 99.
main of light (60, 5)	*ocean of blood* (Lucr. 655). *sea of care* (Lucr. 1100). *ocean of salt tears* (H 6 B III 2, 143) Gent. II 7, 32.

Feuer.

thy light's flame (1, 6)	*that flames in your eyes* (Alls II 3, 86). Feuervergleiche recht häufig. Vgl. Hübner S. 9.
ashes of his youth (73, 10)	*ashes of shame* (Lucr. 1188).

c) Mineralreich.

as stone, unmoved, cold (94, 3) [vgl. 55, 4]	*cold and senseless stone* (Ven. 210); H 6 B III 2, 317; H 5 II 3, 25.
corals are far more red than her lips' red (130, 2)	*coral-lips* (Ven. 542); Shr. I 1, 176; Lucr. 240; Mids. III 3, 138; Rom. I 4, 55; II 1, 17); LLL II 1, 236; Wiv. V 5, 75; Cor. I 4, 54; Cymb. I 4, 77.
crystal eye (46, 6)	Compl. 37; LLL. II 1, 243; Mids. III 2, 139; H 5 II 3, 56.
Juwelen-Vergleiche (27, 11. 48, 5. 65, 10)	Per. II 2, 12; Lucr. 34; Lr. I 1, 271; Cor. I 4, 55.

jewels ... prey of every vulgar thief ... Thee have I not lokked up in any chest (48, 5 f.)	*from the chest, the jewels of life were stolen away* (John V 1, 40). *the treasure stol'n away* (Lucr. 1056). *A jewel locked up in a cask* (H 6 B III 2, 49).
my sightless view ...	*her beauty ...*
like a jewel hung in ghastly night (27, 10)	*like a rich jewel in the cheek of night* (Rom. I 5, 47); vgl. LLL II 1; H 8 IV 1.
Thou art the fairest and most precious jewel (131, 4)	*there she lies, a pearl* (Troil. I 1, 104). *to me he seems like diamond to glass* (Per. II 3, 36); Gent. II 4, 69; Lucr. 34; Lr. I 1, 271; Per. II 2, 2. II 4, 54; Cor. I 4, 55; LLL I 1; Tw. V 2, 12; Troil. III 1, 61.
Those tears are pearl which thy love sheds (34, 13)	*tears ... as pearls* (Lr. IV 3, 19). *Her tears ... like pearls* (Ven. 980); Lr. IV 3, 23; As. V 4, 63; Mids. IV 1, 56. *pearls like tears* (Mids. IV 1, 61).
silver fountains mud (35, 2)	*fair founts with venom mud* (Ven. 707).

d) Pflanzen.

Thy fair flower (69, 12)	*you are as flowers* (Cymb. IV 2, 287); Shr. II 1, 248; Meas. II 2, 167. *he is a flower* (Rom. I 3, 78). *flower as she was* (Rom. II 4, 62. IV 5, 37. V 3, 12).
beauty's rose (1, 2)	*beauty's a flower* (Lucr. 288); Tw. 1, 5.
his rose (67, 8)	*rose-cheek'd Adonis* (Ven. 3) [vergl. Marlowe, Leander 5].

flowers für Kinder (16, 7)	*my tender babes, unblown flowers* (R 3 IV 4, 10). *your flowering infants* (H 5 III 3, 15).
Rosen im Vergleich zur Farbe der Wangen oder des Gesichts (130, 6)	*roses in her cheeks* (Gen. IV 4, 159); Rom. IV 1, 99; Ven. 10, 65, 131, 1168; Lucr. 71, 417; H 4 B II 4, 30; Mids. I 1, 128. III 1, 94.
Der Freund mit einer Rose verglichen (*thou, my rose*) (109, 14)	*Richard, that sweet lovely rose* (H 4 A I 3, 175); Mids. I 1, 76; R 2 V 1, 7; Shr. II 1, 173; LLL. V 2, 195; Oth. V 2, 13.
Destillierte Rosen (5, 14)	Mids. I 1, 76; III 1, 96; Shr. II 1, 176; Tit. II 4; Ven. 66; Wiv. III 5, 115; Rom. IV 1, 94.
To thy fair flower add the rank smell of weed (69, 12)	*As corn overgreen with weeds* (Lucr. 281); vgl. Shr. Ind. I 48.
marigold (25, 6)	*eyes like marigold* (Lucr. 397).
thy own bud (1, 12)	*Thou b'st yet an uncropped flower* (Alls. V 3, 327). *rose of youth* (do I 3, 136). *my bud* (John III 4, 82). *bud of love* (Rom. II 2, 121).
Rose im Vergleich zum Unkraut (94, 9); Blume unter Kraut (124, 4)	*Unwholesome weeds take root with precious flowers* (Lucr. 870).
Lilien (94, 13)	H 8 III 1, 151; LLL V 2, 351; Gent. II 3, 22.

e) Tiere.

Zähne der Zeit (19, 1)	*Time's tooth* (Meas. V 12); Lucr. 955.
Wütendes Tier (19, 1)	John II 1, 357 (wüt. Tier).
Taub wie die Otter (112, 10)	*Art thou, like the adder, waxen-deaf?* (H 6 B III 2, 76); Troil. II 2, 174.

	more deaf than adders (Troil. III 2, 174); Gent. I 4, 116. III 1, 42; H 6 A II 4, 62.
Wurm in der Knospe (35, 4. 70, 7)	H 4 A I 3, 174; Ado I 3, 28; Mids. II 2, 3; Ven. 656; Rom. I 1, 143, 166. II 3, 30; Lucr. 848; John I 1, 166. III 4, 82; Gent. I 1, 42; Tw. II 4, 113, 116; Hml. I 3, 39.
Krähe in der Luft (70, 4)	Lucr. 1010.
Krähe: Taube (113, 2)	Rom. I 5, 50.
of more delight than hawks and horses (91, 9)	*For a hawk, a horse or a husband?* (Ado III 4, 54); Lucr. 694.
Löwe und Tiger (19, 3)	Lucr. 956 (sehr beliebte Vergleiche s. Hübner 19, β); John II 1, 452; H 4 A III 1, 167; Troil. I 2, 20 u. a.
Vergleiche mit Lamm und Wolf (96, 10)	*The wolf has zeised his prey* (Lucr. 677); ib. 878; Ven. 459; Merch. IV 1, 73; Cor. II 1, 8; Rom. III 2, 77.
Singende Lerche (29, 11)	Pilgr. 15, 6; Merch. V 1, 102; Tit. III 1, 158; H 8 III 2, 281.
winged speed (51, 8)	*winged speed* (Lucr. 1728). *swiftest wings of speed* Alls. II 1, 96; III 2, 76.

f) Jahreszeiten.

Herbst im Vergleich mit dem Alter (73, 1 f.)	*age like winter's bare-weather* (Pilgr. 12, 3); As II 3, 12; Wint. IV 3, 4; Troil. IV 5, 24; Tit. V 2, 172.
the lovely April of her prime (3, 10)	*His spring of love* (Gent. I 3, 85); *The April in her eyes* (Aut. III 2, 43); *fair hand ... whose perfect white show'd like an April* (Lucr. 395); Merch. II 9, 93; Tit. III 1, 16; Troil. I 2, 189.

thy eternal summer (18, 9)	*My summer* (Lucr. 837); *Sweet as summer* (H 4 B I 4, 91); H 8 IV 2, 54; H 6 B II 4, 2.
Shall I compare thee to a summer's day? (18, 1)	*Princess ... as fair as a day in summer* (Per. II 5, 35); H 5 III 6, 67, IV 8, 23; Mids. I 2, 89.

g) Tageszeiten.

his youthful morn (64, 3)	*your infant morn* (R 3 IV 4, 16); *In the morn and liquid dew of youth* (Ant. IV 4, 26); *youth like a summer-morn* (Pilgr. 12, 3); H 6 C II 5, 1; Shr. II 1, 296; Cymb. III 6, 93; Tp. V 1, 64.
That followed it *As gentle day doth follow night* (145, 10)	*And it must follow as the night the day* (Hml. I 3, 78); ib. II 2, 474; Cymb. III 6, 93; Tp. IV 1, 207; Lucr. 1230.
your day of youth (15, 12)	*Bolinbroke's fair day* (R 2 III 2, 218). Vergleiche mit dem Tage nicht selten (Hübner S. 11).
change your day of youth in sullen night (15, 12).	*has dimmed your infant morn with aged night* (R 3 IV 4, 16).
Death's dateleis night (30, 6)	*perpetual night* (= *death*) (R 3 I 4, 47); *blind cave of eternal night* (ib. V 3, 62).
Give not a windy night a rainy morrow (90, 7)	*But like a stormy day, now rain, now wind* (Ven. 366).
dunkel wie die Nacht (147, 14)	John IV 1, 15; H 5 III; Prol. 19; Merch. V 1, 86.

Wetter.

Regen (75, 2)	Tit. III 1, 222; Temp. V 1, 16; Troil. V 2, 169; R 2 II 1, 33; Merch. IV 1, 185; John II 1, 127; H 6 B III 1, 337.

II. Bilder aus dem Bereiche des menschlichen Lebens.

A. Der Mensch im allgemeinen.

1. Altersunterschiede.

Jugend.

Kind im allg. (77,11)	H 6 B I 3, 148, II 3, 28; R 3 II 2, 153, IV 3, 8; LLL V 1, 69; 2, 770.
Love is a babe (115, 13)	*Love is like a child* (Gent. II 1, 124); *Love like a testy baby* (ib. I 2, 58); *Love wanton as a child* (LLL V 2, 750).
fair as any ... child (21, 10)	Luc. 1094; Ven. 562.
sun ... like strong youth (7,6)	*The sun ... how well resembleth it the prime of youth* (H 6 II 1, 22).

Alter.

scorned like old men of less truth than tongue (17, 10)	*unkindness like crooked age* (R 2 II 1, 133); Tw. II 4, 48.
sun ... with weary car (7, 10) ... *like feeble age*	*the old and day wearied sun* (John V 4, 33); Hml. IV 5, 159.

2. Leben und Tod.

... *night, Death's sekond self* (73, 8)	*night, the child of hell* (H 5 IV 1, 288).
Nativity ... crawls to eternity (60, 5)	*while we unburden crawl to death* (Lr. I 1, 42).
Making the tomb the womb wherein they grew (86, 4)	*What is her burying grave that is her womb* (Rom. II 3, 9).
Or who is be so fond will be the tomb of his self-love (3, 7)	*grave of his deserving* (Cor. I 9, 19); *sorrow's grave* (R 2 I 4, 15); *What is the body but a swallowing grave* (Ven. 127).
Tod allg. (64, 13; 109, 3)	H 6 B III 2, 401; R 3 I 3, 168; John II 1, 453; R 2 III 1, 30;

	H 5 II 2,152; Tit. III 1,240; Rom. IV 1,73; 1,100; Caes. I 2,88; Hml. IV 6,23; Oth. III 3,273; Mcb. I 7,67; Cymb. I 1,130.
Thou art the grave ... (31,9)	*I am the grave of it all* (Alls IV 3).
When that churl Death ... (32,2)	*This fell sergeant Death* (Hml. V 2,347).
This thought is as a death (64,13)	*fell as death* (Troil. IV 5,268).

Schlaf.

Thus have I had thee, as a dream doth flatter (87,13)	*even as a flattering dream* (Lucr. 212); Rom. II 2,140; Shr. Ind. 1,44; Mids. I 1,144; Gent. V 4,26.

3. Der menschliche Körper und seine Teile.

Kopf.

... when that gracions light Lifts up his burning head (7,1 f.)	*sun ... his golden head* (Lucr. 778). Kopf allg.: R 2 II 1, 100; Lr. IV 6,16; Hml. I 2,47; III 2,309.

Gesicht.

her (Night's) old face (27,12)	*black-faced night* (Ven. 773); vgl. Tit. III 1,206. 2,67. 78; IV 2,71; V 1,122; Mids. III 2,257. 263; H 6 B III 1,349.
swart complexion'd (= *night* 28,11)	*black brow of night* (John V 6,17).
his (sun's) gold complexion dimmed (18,6)	*this morning's face* (Rom. IV 5,41).
his (sun's) celestical face (33,6)	*face of heaven* (R 3 IV 4,239; Mcb. IV 3,6).

Auge.

The sun's eye (25,6)	Pilgr. 81; John III 1,79; Troil. I 3,91; Wint. IV 4,819.

The eye of heaven (18, 5)	*heaven's fiery eye* LLL. V 2, 375; John IV 2, 15; R 2 I 3, 275; Tit. II 1, 130; *eye of Phoebus* (H 5 IV 1, 290); *Titan with burning eye* (Ven. 178).
Love's eye (148, 8)	*Love's eye* (Ven. 632); Rom. I 1, 163; Gent. II 4, 95.

Wangen.

grey cheeks of the east (132, 6)	*cheeks of the night* (Rom. I 5, 47); ib. III 5, 19; *cheeks of heaven* (R 2 III 3, 57); *cheeks of the air* (Cor. V 3, 57).

Mund.

mouthed graves (77, 6)	*yawning graves* (Gent. IV 2, 102); *mouthed wounds* (H 4 A I 3, 97); *swallowing grave* (Ven. 757).

Hand.

Love's own hand (145, 1)	*Nature's own cunning hand* (Gent. I 5, 208).
Time's cruel hand (68, 14)	*Time's deformed hand* (Err. V 1, 298); *hand of time* (John II 1).
—'s fell hand (64, 1)	

Fufs.

foot of time (65, 11)	*foot of Time* (As. III 2, 346);
swift-footed time (19, 6)	Alls. V 3, 41).

Die menschliche Seele.

Geist.

Is it thy spirit that thou sendst from thee	*Why pryst thou through my window? ...*
So far from home into my deeds to pry (61, 5)	*mock with tickling beams* *Eyes that are sleeping* (Lucr. 1090).

Gedanken.

als Sinnbild der Schnelligkeit (44, 7)	*courses as swift as thoughts* (LLL. IV 3, 330); ähnlich Troil. V 10, 29; John IV 2, 175; LLL. V 2, 261; Hml. I 5, 30; Wint. IV 4, 564.

Traum.

Traum allg. (129, 12)	Gent V 4, 26; Mids. I 1, 144; Shr. Ind. 1, 44.
Erwachen aus dem Traum (87, 13)	Shr. IV 1, 189; Lucr. 449; Ado I 2, 21; Meas. II 2, 5.

Nahrung.

Your ne'er-cloying sweetness (118, 5)	*Love is food* (Troil. IV 5, 293); Lucr. 108; H 6 B III 2, 347 (Schlemmerei).
Sweet Love ... thy edge be blunter than thy appetite (56, 1 f.)	*cloy thy lips* (Ven. 19); *music food to Love* (Gent. I 1, 1). *Their love may be called appetite* (Gent. I 5, 98).
my eye doth feast (47, 5)	*come to feed thine eyes* (Tim. I 2, 133); Mids. I 1, 22.
mine eye is famished for a look (47, 3)	
my hungry eyes (56, 6)	*The appetite of her eye* (Wiv. I 3, 73); Err. II 4, 100.
devouring time (19, 1)	LLL. I 1, 4.
Love ... thy edge be blunter than thine appetite (56, 1)	*edge of his keen appetite* (Lucr. 9).
O let this sad time like the ocean be (56, 9)	*as hungry as the ocean* (Gent. II 4, 100); Tp. II 1, 251; Hml. IV 5, 100.
The sweetest things turn sourest by their deeds (94, 13)	*The sweets we wish for turn to loathed sours* (Lucr. 867).
and to a painted banquet bids my heart (47, 6)	*O, what a banquet wer't thou to the taste* (Ven. 445). *My heart shall banquet though the body pine* (LLL I 25). *These words are a very fantastical banquet* (Adv. II 3, 22).

Therefore are feasts so solemn and so rare, *Since seldom coming in the long set year* *Like stones of worth they thinley placed are* (52, 6)	H 4 III 2, 56; vgl. Beeching p. XXVI (*and so my state, Seldom but sumptuous, showed like a feast, And won by rareness and solemnity*).
drink up the monarch's plague (114, 2)	*have not yet drunk a hundred words* (Rom. II 2, 58).

Kleidung.

Kleidung allg. (91, 9)	Mcb. I 3, 145; Tim. III 5, 31; As. III 2, 111.
beauty's veil (95, 11)	*veiling in Indian beauty* (Merch. III 2, 88); H 6 C V 2, 16.
The region cloud has mask'd him (sc. *the sun*) (33, 12).	*the sun-expelling mask* (Gent. IV 4, 158); *mask of night* (Rom. II 2, 85).
the proud-pied April dress'd in all his trim (98, 1).	*The well apparell'd April* (Tit. III 1, 18); Rom. I 2, 26; *our hearts are in the trim* (H 5 IV 3, 115).
Thou ... the world's fresh ornament (1, 9)	*Rome's fresh ornament* (Tit. I 1, 52).
three summer's pride (104, 4)	*Summers wither with their pride* (Rom. I 2, 10).
And in some perfumes is there more delight	*With her breath she did perfume ...* (Shr. I 1, 180); ib. I 2, 153.
Than in the breath ... (130, 7)	Ven. 444; Cymb. II 2, 18.

Wohnung.

that beauteous house [= Körper] (10, 7 vgl. 13, 9)	*her house is sacked* (Luer. 1170).
home of love (= Brust) (109, 5)	*Thou dost inhabit in my heart* (Gent. II 4, 8); vgl. Mids. III 2, 171.
heaven's gate (29, 10).	*heaven's gate* (Cymb. II 3, 21); *brazen gates of heaven* (H 6 C. II 3, 40; ib. V 4, 53).

Prison my heart in thy steel bosom's ward (133, 9)	*her heart incaged in her breast* (Ven. 580).
heart, a closet never pierced with crystal eye (46, 6)	
Within the gentle closure of my breast (48, 9)	*quiet closure of my breast* (Lucr. 759); cf. Gent. V 4, 7 f.
thy [soul's] outward walls (146, 4).	*Within this walls of flesh* (John III 3, 20); Lucr. 464, 723, 1171; R 3 III 3, 11; *Twelfth* I 2, 48; Tit. IV 2, 98.
mansion für Körper (146, 6)	Rom. II 3, 108.
my bosom's shop (24, 7)	*shop of the whole body* (Cor. I 1, 37).
	shops of your eyes (LLL 1, 18).
windows of thine age (3, 11)	*Some beauty peeped through lattice of sear'd age* (Compl. 14).
. . . *windows glazed with thine eyes* (24, 8)	*The eyes' windows* (Rom. IV 1, 100); R 3 V 3, 116; Ven. 980.
	glasses of thine eyes (R 2 I 3, 208).
	eyes glazed with blinding (R 2 II 2, 16); Rom. IV 1, 100).
the glowing of such fire which on the ashes of his youth doth lie (73, 9)	*as coals of glowing fire* (Ven. 35).
wires für Haare (130, 4)	John III 4, 64.
Thou art thy mother's glass (1, 9)	*you are my glass* (Err. V 1, 477).
	your changed complexions are to me a mirror (Wint. I 2, 381); cf. ib. I 2, 153; Lucr. 615. 1758; H 4 B II 3, 21; LLL IV 1, 18; Per. I 1, 76; Caes. I 2, 68. IV, 6, 51.
those gold candles (= *stars*) (21, 10)	*Their* (= *stars'*) *candles are all out* (Mcb. II 1, 5).
	blessed candles of the night (Merch. V 1, 58. 220; Rom. III 5, 9; vgl. H 4 A III 1, 131.

Time's fickle glass (126, 2)	*old Time, the clock-setter* (John III 1, 324) [vgl. auch Hübner S. 36 unter Zeit]. Sanduhr: Cymb. III 2, 73; Lucr. 295, 325.
thy dial's shady stealth (77, 7)	*more tedious than a dial* (Oth. III 4, 175); R 2 V 5, 53; H 4 V 2, 85.
why of eyes' falsehood hast thou forged hooks whereto the judgement of my heart is tied (137, 7)	*she, I can hook to me* (Wint. II 3, 7); Lucr. 103. (*She . . . nor fear'd no hooks.*)
sweet beauty has . . . no holy bower (127, 7)	*bower the spirit in paradise of mortal flesh* (Rom. III 2, 81); vgl. H 4 A III 1, 210.

B. Das menschliche Gemeinschaftsleben.

1. Die Familie.

Hausfrau (146, 1 f.)	*The false housewife, Fortune* (Ant. IV 15, 44); As. I 2, 23; H 5 V 1, 85; H 4 B IV 1, 210. *House-wife Nature* (Tim. IV 3, 423).
Betrogener Gatte; Trauer (93, 2)	Ado II 1, 46; Alls II 2, 26; Wint. I 2, 267; Troil. IV 1, 61.
Therefore my mistress' eyes are raven black . . . and they mourners seem (127, 9).	*If in black my lady's brow be deck'd It mourns* (LLL IV 3, 290).
roses . . . when summer's breath their masked buds discloseth (54, 6 f.)	*The chariest maid is prodigal enough If she unmask her beauty in the moon* (Hml. I 3, 40).
Unartiges Kind, durch Liebkosungen besänftigt (143, 10)	Ven. 562; Lucr. 1094.
Unwissender Jüngling (7, 6)	Troil. I 2, 165.

2. Stände und Berufe.

König.

beauty whereof now he is king (63, 6)	*King of honour* (H 4 A IV 1, 10).

In sleep a king (87, 14)	*like a king* (Ven. 1043); Ado III 5, 19; Troil. I 3, 91; Merch. V 1, 94; H 6 A V 5, 30; H 6 C II 2, 66; H 4 A II 4, 476, V 2, 61. 4, 36; H 5 III 7, 29, IV 1, 42, V 2, 304; H 8 II 1, 112.
Tyrann (149, 4 u. ö.)	*you will play the tyrant* (Troil. III 2, 127); Lucr. 411; Meb. V 8, 25 ff.
monarch (114, 2)	H 5 III 7, 30.
Sonne als Majestät (33, 1)	Ven. 856; Tit. II 1, 17.
. . . leaves which erst from heat did canopy the herd (12, 6)	*Gives not the hawthorn-bush a sweeter shade than doth an embroider'd canopy?* (H 6 C II 4, 41).
	shadows seem a canopy (Caes. V 1, 88).
	canopied in darkness (Lucr. 398); Tw. I 1, 41.

Schmeichler.

Or whether doth my mind, being crowned with you,	*I fear to find mine eye too great a flatterer for my mind* (Tw. I 5, 328); Ado III 1, 7; Wiv. II 2, 237.
Drink up the monarch-plague, this flattery?	
. . . mine eye . . . that your love taught it this alchimy (114, 17)	
Stolze Günstlinge (21, 9)	H 4 B II 2, 120; Lr. II 4, 217; Cor. III 1, 56, IV 6, 121; Cymb. III 6, 82, V 5, 170.

Herold.

herald of the gaudy spring (1, 91)	*lark, herald of the day* (Rom. III 5, 6).
	owl, night's herald (Ven. 165); John IV 2, 76; Phoenix 3 (*bird = herald*).

Gedanken als Boten (45, 10)	Rom. II 2, 31 (*clouds = messengers*).
written ambassage (26, 3)	*Love's heralds should be thoughts* (Rom. II 5, 4).

Königreich.

kingdom of the shore (64, 6)	*The water's kingdom* (Merch. II 7, 44); H 4 B IV 3, 92.

Der Reiche.

(52, 1)	Lucr. 855. 1021; Cor. I 1, 20; Tim. IV 3, 515; Ven. 1021.

Wucherer.

usurer (4, 7)	H 6 A III 1, 17; Rom. III 3, 123; Ado II 1, 195.

Geizhals.

miser (75, 4)	As. V 4, 63; H V II 4, 47; Troil. III 3, 143.
Schatz (6, 4; 63, 8 u. ö.)	*What treasure hast thou lost* (Ven. 1075); ib. 552; Lucr. 16, 280, 759, 1056.

Kaufmann.

bankrupt (67, 7)	R 2 II 1, 151; Ven. 466; Err. IV 2, 58; As. II 1, 57; Rom. I 2, 57.
I will not praise that purpose not to sell (21, 14)	*sell your joy* (Lucr. 385). *selling your desires* (Oth. IV 1, 95); *buy and sell his honour* (H 8 I 1, 192). *merchandlike I sell revenge* (H 8 B IV 4, 41); LLL II 1, 13, IV 3, 239 f.
audit (4, 12. 126, 11)	*make my audit up* (Cor. I 1, 148). *how his audit stands* (Hml. III 3, 82); Compl. 230; Mcb. I 6, 27; H 4 B I 1, 167; Troil. II 2, 228.

quietus (126, 14)	*quietus make with a todkin* (Hml. III 1, 75).
Thou should print more nor let that copy die (11, 14)	*leave the world no copy* (Tw. I 5, 261).
	boys' copies (H 6 B IV 2, 95).
rents (142, 8)	*will you rent our ancient love* (Mids. III 2, 215).
She (= Nature) carved thee for her seal (11, 13)	*To stamp the seal of Time in aged things* (Lucr. 941); Tit. IV 2, 69.
seal'd false bonds of love (142, 7)	*to seal love's bonds* (Merch. I 3, 153); Per. II 5, 85; Ven. 511; Lr. IV 6, 174; Shr. III 2, 125; H 6 B I 2, 89; Meas. IV 1, 6.
cancelled woe (30, 7)	*cancelled destiny* (Lucr. 1729); ib. 934; Gent. V 4, 143; H 4 A III 2, 157; Rom. III 3, 98; H 6 C I 1, 99; Caes. I 3, 102.
print (11, 14)	Wiv. II 1, 79; Wint. V 1, 125.

Gerichtsleben.

sessions of sweet silent thought (30, 1)	*... in session sit with meditations lawful* (Oth. III 3, 140).
plea (46, 7)	*No rightful plea might plead for justice there* (Lucr. 1649); vgl. R 2 IV 1, 123; Alls II 5, 84; Hml. IV 6, 20; Cor. I 9, 21; John I 1, 67; LLL II 7.
my heart doth plead (46, 5)	
defendant (46, 7)	H 6 B II 3, 49; Lr. III 7, 22; Tim. V 1, 185.
verdict (46, 11)	Compl. 43; R 2 I 3, 234; H 6 A II 4, 48, III 1, 63; R 3 I 4, 189; H 8 V 1, 132.

Arzt.

My reason, the physician of my Love (147, 5)	*Love use reason for his physician* (Wiv. II 1, 5).

Krankheiten.

lame by fortune's dearest spite (37, 9)	*made lame by fortune's blows* (Lr. IV 4, 225); Cymb. V 4, 4.

infection (111, 10)	Wint. III 2, 99; Ven. 508; LLL V 2, 420.
Liebestrank (118, 1 f. 119, 8)	*love-sick queen* (Ven. 175 f.). 739; LLL IV 3, 95; Mids. IV 1, 170. *a fever she reigns in my blood* (Lr. IV 4, 225).
medicine (118, 11)	*medicine* (= *hope*) Meas. III 2, 1; Ado V 1, 24.
the humble salve (120, 12)	*salve of perjury* (LLL IV 3); H 4 A III 2, 155.
For no man well of such a salve can speak *That heals the wound and cures not the disgrace* (34, 7).	*The salve doth make the wound ache more* (Lucr. 116); Mcb. I 2, 43; Tim. V 1, 135.
Patient (111, 9)	Lucr. 904; H 5 IV 1, 187; Gent. II 1, 25; Mids. IV 1, 177; Ado I 1, 86; Alls II 1, 133; Caes. I 2, 127; Hml. III 2, 70, IV 1, 21, IV 7, 178.
Todkranke (140, 7)	Per. I 1, 48; H 8 V 1, 166.
potions (119, 1).	*As men drink potions* (H 4 B I 1, 196).

Landwirtschaft.

the tillage of the husbandry (3, 6)	*husbanded and tilled* (H 4 B IV 3, 130).
Time's furrows (22, 3)	*Time to furrow me with age* (R 2 I 3, 229).
sun ... with heavy car (7, 9)	*sun with fiery car* (R 3 V 3, 20). *ore twice the horses of the sun ...* (Alls II 1, 165).
Zeit mit Sense und Sichel (60, 12; 126, 2 u. ö.)	[*Time's*] ... *scythe's keen edge* (LLL I 6). *Time has not scythed* (Compl. 12).

Fischer.

lust = swallowed bait (129, 7)	*Love's sweet bait* (Rom. II Chor.); Ven. 525; Lucr. 103; Merch. I 1, 73; Tit. IV 4, 89; Cymb. III 4, 59.

Jäger.

Till my bad angel fire my good one out (144, 14)	*fire us out like foxes* (Lr. V 3, 23).

Wächter.

love . . . to play the watchman (61, 12)	*as watchman to my breast* (Hml. I 3, 46); Ven. 584; Pilgr. 15, 2; Gent. II 4, 134.

Totengräber.

when that churl Death my bones with dust shall cover (32, 2)	*dusty death* (Mcb. V 2, 29). *compound me with forgotten dust* (H 4 B IV 5, 116).

Amme.

Like a tender nurse (22, 12)	*nurse-like* (Cymb. V 5, 88); Ven. 446. 973; H 4 A I 3, 54; Tw. II 5, 214; Tit. II 3, 27.

Wanderer.

sun . . . climbed the steep-up heavenly hill (7, 5)	*Permit the sun to climb his wonted height* (Lucr. 775).

Bettler.

beggar'd of blood (66, 12)	Lucr. 711; John III 2, 118; As. III 3, 85; R 2 V 5, 23; John II 1, 591; Err. IV 4, 39.

Dieb, Diebstahl.

sweet thief (35, 14; 48, 8)	*Thou traitor, thou false thief* (Lucr. 888); H 6 B IV 10, 35.
Time's thievish progress (77, 8)	*the thievish minutes* (Alls II 1, 169).
For truth proves thievish for a prize so dear (48, 14)	*Rich preys make true man thievish* (Lucr. 724).
the prey of worms (74, 10)	*faith has made a prey for worms* (R 3 IV 4, 386); John III 4, 31.

Mörder.

I will acquaintance strangle (89, 8)	*strangle such thoughts* (Wint. IV 4, 47); *strangles our dear vows* (Troil. V 4, 39); Mörder: H 6 A II 5, 109; H 4 B V 4, 10; Tw. III 2, 81; Meas. II 4, 42; Tit. IV 2, 17; Lr. II 4, 24; H 8 V 1, 57; Tw. V 1, 150; H 4 I 2, 227; Mcb. II 4, 7.
Reisende (109, 5)	Shr. IV 5, 71.

3. Krieg und Schiffahrt.

Krieg.

Feinde (69, 4)	H 4 A IV 3, 37; B IV 5, 167.
Mine eye and heart are in a mortal war (46, 1)	*war of looks* (Ven. 355); John III 1, 162; H 6 C II 5.
all in war with Time (15, 13) *make war upon the bloody Tyrant Time* (16, 2)	*make war against proportional course of Time* (Lucr. 774).
Such civil is in my love and hate (35, 12)	*civil war of wits* (LLL II 1, 324); Bürgerkrieg: H 6 C II 5, 87; John III 1, 263; H 4 B IV 1, 63; Wiv. II 2, 237.
general of hat desire (154, 7)	*general of your woes* (Rom. V 3, 219); Offizier: Shr. V 2, 36; Alls IV 3, 369.
rearward of a conquer'd woe (90, 6)	*rearward of reproackes* (Ado IV 1, 128). *rearward of the fashion* (H 4 B III 2, 339).
ambush of young days (70, 9)	*ambush of my name* (Meas. I 4, 41). *ambush for your life* (R 2 I 1, 37).
beauty's field (2, 2)	*her fair face's field* (Lucr. 72).
deep trenches (2, 2)	*trenches made by grief* (Tit. V 2, 23).

day — night, enemies to either's reign (28, 5)	*light and lust are deadly enemies* (Lucr. 674).
when fourty winter will besiege thy brow (2, 1)	*malady, that doth besiege my life* (Alls II 1, 10).
	his (death's) siege is now against the mind (John V 7, 16); Belagerung: H 5 V 2, 195.
	all sores lay siege (Tim. IV 3, 7); *siege of grief* (Rom. V 3, 237); Alls III 7, 18; Cymb. III 4, 137; Mids. I 1, 142.
Mit den Augen verwunden (139, 3)	H 6 B III 2, 51; C I 3, 17; V 6, 26; R 2 III 2, 165; R 3 I 2, 153; Shr. V 2, 138; Rom. II 2, 70. 4, 13.
kill me outright with looks (139, 14)	*kill with looks* (R 2 III 2, 165); R 3 I 2, 150; vgl. H 4 V 6, 26.
	For looks kill love (Ven. 464).
Verwundetes Herz (120, 12)	Ven. 466. 1042; Lucr. 466; Shr. V 2, 138; H 6 A I 4, 35; Tit. I 2; H 5. 4, 80; Troil. II 2; H 6 B III 2, 51.
Death's conquest (6, 14)	*shall rotten death make conquest ...* (Lucr. 1767).
gored my thoughts (110, 3)	*fame ... shrewdly gored* (Troil. I 1, 115).
	name ungored (Hml. V 2, 261).
prison my heart in thy steel bosom's ward (133, 9)	*truth will prison false desire* (Lucr. 642).
	to prison, eyes, never look on liberty (Rom. III 2, 58).
	prisoned in her eyes (Ven. 980).

Schiffahrt.

... wide as the ocean is, the humble as the proudest sail doth bear ... (80, 5 f.)	*The sea ... how many shallow bauble boats dair sail*
	Upon her patient breast, making their way
	With those of nobler bulk (Troil. I 3, 34 f.); Merch. I 1, 5.

sail of his great verse (86, 1) ... *wrecked*	*sail of greatness* (H 5 I 2, 274). Geschwellte Segel: H 6 C II 6, 34.
I am a worthless boat (80, 11)	*I ... like a poor bark* (R 3 IV 4, 232); Schiffbruch: H 5 IV 1, 100.
hoisted sails (117, 7)	Err. V 1, 21; Tw. I 5, 215; Ant. III 10, 15.
It is an ever-fixed mark that looks on tempests and is never shaken (116, 5)	Leuchtturm: H 4 B IV 3, 116. *like a great sea-mark standing every flow* (Cor. V 3, 74).
eyes ... anchor'd in the bay ... (137, 6)	*shere would he anchor his aspect* (Ant. I 5, 33). *my nails are anchored ...* Meas. II 4, 3; (R 3 IV 4, 231).

4. Kunst und Wissenschaft.

Malerei.

24, 1 (ausführlich)	Ven. 289 (gleichfalls ziemlich ausführlich); Lucr. 1074; LLL IV 3, 290; IV 1, 16.
stell'd (24, 1)	Lucr. 1444; R 3 II 4, 54; H 4 A IV 1, 100.
In table of my heart (24, 2)	*In our heart's table* (Alls I 1, 106). *drawn in the flattering table of her eye* (John II 1, 504).
I never saw that you did painting need (83, 1)	*My beauty need not the painted flourish of your praise* (LLL I 1, 13); *painted rhetoric* (LLL IV 3, 234). *I have drawn my picture with my voice* (Per. IV 2, 101).
Natur als Malerin (20, 1)	Mids. II 2, 104.
colour (101, 6)	A H 6 II 4, 43.

Schauspielkunst.

this huge stage (15, 3)	*All the world's a stage* (As. II 7, 140) = H 4 B IV 5, 198; H 4 B I 155; Tp. IV 1, 152.

	I 'hold the world but a stage (Merch. I 1, 77).
Schauspieler (23, 1)	Cor. V 3, 40; Caes. I 2, 256; II 1, 226; Mcb. V 5, 23; R 2 V 2, 23; H 4 A II 4, 436.
Ängstlicher Darsteller (23, 1)	Merch. II 2, 205; Mcb. I 4, 8;
motley (90, 2)	As. II 7, 12.
Beifall (15, 3)	Caes. I 2, 260.

Musik.

Stimme im Vergleich zur Musik (130, 10)	*Thy voice ... is music* (LLL IV 2, 119); Ven. 1077; Pilgr. 5, 12; R 2 II 1, 5; Err. II 2, 116; Tw. III 1, 120; Rom. II 2, 165; Oth. II 1, 204.
	Musik allg. H 6 C II 3, 17; R 2 II 1, 5.

Wissenschaft.

Astrologie (14, 2)	Cymb. III 2, 27.
... *but from thine eyes such knowledge I derive* (14, 9)	*From women's eyes such doctrine I derive* (LLL IV 3, 345).
Alchemie (33, 4)	Caes. I 3, 159.
The sun ... gilding pale streams with heavenly alchimy (33, 4).	*The sun stays and plays the alchimist* (John III 1, 77).
face ... map of outworn days (68, 1)	*The face, that map* (Lucr. 1712); Lucr. 402.
	map of honour (R 2 V 1, 12).
	map of woe (Tit. III 2, 12); H 6 B III 1, 203; Cor. II 1, 68.
Philomela (102, 7)	Tit. II 4, 26; IV 1, 151; V 2, 195.

Religion.

dark as the hell (119, 2)	*as dark as the hell* (Tw. IV 2, 38); Hml. III 3, 94; LLL IV 3, 254; H 8 I 2, 123.
Wollust = Hölle und Himmel (129, 14)	Mids. I 1, 207. 240.
hell of time (120, 6)	*hell of pain* (Troil. IV 1, 57).

waiting so be hell (58, 13)	*such torture may called a hell* (Lucr. 1287); Compl. 288.
Liebste = Engel (144, 2)	H 8 I 1, 23; II 1, 75; Tp. I 2, 152; H 4 B I 2, 186; H 5 V 2, 110; Troil. I 3, 235; LLL V 2, 296; Rom. II 2, 25.
Teufel (145, 10)	H 8 III 2, 371; Wiv. II 5, 163; Cymb. II 5, 33; Oth. II 3, 357; III 4, 134; Lr. IV 2, 60; Mcb. IV 3, 55; V 7, 7. 8, 69; Cor. I 10, 16.
Schönheit verführerisch wie der Apfel Evas (93, 13)	R 2 III 4, 75 (Versuchung, Eva, Schlange).
And like unletter'd clerk still cry ‚Amen' (85, 6)	*I am both, priest and clerk?* (R 2 IV 1, 173).

5. Besonderheiten.

Destillation.

summer's distillation (5, 12)	*Like a strong distill* (Wiv. III 5, 115); Mids. I 1, 176; Ven. 66; Rom. V 3, 15; Ado III 4, 73.
make sweet some vial (6, 2)	*Edward's seven sons like seven vials* (R 2 I 2, 12).

Testamentsvollstrecker.

executor (4, 14)	*like executors* (Tp. III 1, 13); *tkeir executors, the knavish crows* (H 5 IV 2, 51).

Nach der absoluten Zahl der Anklänge und Parallelen gestaltet sich das Verhältnis der Sonette zu den einzelnen Werken etwa folgendermafsen:

Tp. 11; Gent. 10; Wiv. 12; Meas. 13; Err. 11; Ado 16; LLL 32; Mids. 21; Merch. 17; As. 9; Shr. 15; Alls 12; Tw. 20; Wint. 8; John 32; R 2 34; H 4 A 19, B 16, C 0; H 5 24; H 6 A 12, B 19, C 14; R 3 24; H 8 11; Troil. 26; Cor. 11; Tit. 17; Rom. 34; Tim. 7; Caes. 11; Mcb. 14; Hml. 23; Lr. 12; Oth. 10;

Ant. 9; Cymb. 16; Per. 7; Ven. 54; Lucr. 83; Pilgr. 7; Compl. 8; Phön. 4.

Wie man sieht, stehen Lucr. und Ven. den übrigen Werken an Zahl der Anklänge bei weitem voran. Es kann dies nicht wundernehmen, behandeln doch beide lyrisch-epische Stoffe, welche die eigentliche Heimstätte des Bildes sind. Man darf also deswegen noch nicht ohne weiteres auf verwandtschaftliche Beziehungen schliefsen, denn gerade die in beiden Dichtungen auftretenden Bilder zeigen einen stark traditionellen Charakter, bieten also als Handhabe für chronologische Zwecke nicht immer Gewähr. —

Von den Dramen fallen besonders LLL, John, Rom., H 4, Rom., R 3 und R 2 ins Auge, auf deren Verwandtschaft schon Sarrazin in 'Shakespeares Meisterwerkstatt' hingewiesen hat. Auf auffällige syntaktische Parallelen zwischen Sonetten und LLL hat auch C. F. Mc. Clumpha in M. L. N. XV, 335 aufmerksam gemacht. Aber auch die Zahl der Anklänge in Ado, Troil., Mids., Merch., H 6 und H 4 ist nicht unbedeutend.

Scheiden wir die mehr oder weniger traditionellen aus der Natur entlehnten Bilder ganz aus und legen dem Vergleiche nur die aus dem Bereiche des menschlichen Lebens, die eher einen persönlichen Einschlag verraten, zugrunde, so gestaltet sich das gegenseitige Verhältnis allerdings etwas anders. Es haben Anklänge:

Tp. 3; Gent. 5; Wiv. 5; Meas. 2; Err. 8; Ado 6; LLL 22; Mids. 14; Merch. 11; As. 4; Shr. 7; Alls 6; Tw. 10; Wint. 6; John 18; R 2 19; H 5 10; R 3 12; H 8 5; Troil. 13; Cor. 6; Tit. 6; Rom. 22; Tim. 3; Caes. 7; Mcb. 6; Hml. 13; Lr. 7; Oth. 6; Ant. 6; Cymb. 8; Per. 6; Ven. 32; Lucr. 51; Compl. 5; Phön. 4 usw.

Wenn auch hier Ven. und Lucr. obenan stehen, so liegt das eben wieder in dem Charakter der Dichtungen, die im Gegensatz zu den Dramen sich eher zu bildlicher Ausschmückung eignen. Es sollen beiden aber damit zu den Sonetten keineswegs die Beziehungen, die sich zuweilen in recht starken Anklängen äufsern, abgesprochen werden. Nur mufs man den Inhalt der Dichtungen mit berücksichtigen, wenn man die Zahl ihrer Parallelen mit der der Dramen vergleicht.

Von den Dramen stehen, wie vorhin, LLL, John, R 2 und Rom. an erster Stelle. Hier haben wir sicherlich recht

starke Verwandtschaft zu vermuten, zumal sich auch viele Bilder dieser Dramen mit denen der Sonette im Ausdruck berühren.

Nach ihnen folgen Mids., Merch., R 3, Troil. usw. Zu beachten ist indes die Abnahme der Anklänge bei John von 32 auf 18 und bei R 2 von 34 auf 19. Sie zeigen uns, wie in diesen jüngeren Dramen das mehr traditionelle Bildergut eine Rolle spielt, während sich bei Hml., dessen Anklänge recht bedeutend sind, das Verhältnis nicht so sehr verschiebt, und endlich bei Lr., Mcb., Oth. nur geringe Abnahme der Anklänge Platz greift. Indes kann die geringere Zahl der Bilder aus der Natur hier auch durch die Eigenart der Dramen bedingt sein.

Selbstverständlich stellen alle diese ziffernmäfsigen Angaben immer nur annähernde Verhältnisse dar. Geben sie uns auch manche Winke, wo die Forschung einzusetzen hat, so kann es doch nicht meine Aufgabe sein, auf diesen mehr oder weniger starken Anklängen eine Chronologie der Sonette aufzubauen. Mehr als anderswo spielt gerade bei derartigen Ähnlichkeiten nicht selten der Zufall eine grofse Rolle. Andererseits werden Versuche, die sich in dieser Richtung bewegen, aufserordentlich erschwert durch den Umstand, dafs eine Abgrenzung zwischen starken und schwachen Anklängen nicht in jedem Einzelfall möglich ist und somit die nicht geringe Mühe, die obige Sammlung machte, in keinem rechten Verhältnis steht zu den daraus gewonnenen Ergebnissen, so tröstet mich doch dabei der Gedanke, dafs vielleicht das gesammelte Material dazu geeignet ist, einem späteren Forscher auf diesem Gebiet als Handhabe zu dienen.[1]) Sollte diese Vermutung reale Wirklichkeit werden, so wüfste ich nicht, wie diese meine Bemühungen hätten jemals besser belohnt werden können!

[1]) Zu konkreteren Resultaten glaubt Hermann Conrad in obig (S. 225) erwähntem Aufsatz auf Grund allgemeiner Wiederholungen gelangen zu können.

Schlufs.

Wir stehen am Ende unserer Betrachtungen. Da mag es billig sein, die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen, denen wir begegnet sind, in ihren Besonderheiten und hauptsächlichsten Ergebnissen noch einmal zusammenfassend an uns vorüberzuführen, um uns auf diese Weise ein — wenn auch nur skizzenhaftes — Gesamtbild von dem Charakter und der Eigenart der Bildersprache der Shakespeareschen Sonette machen zu können.

Ganz allgemein betrachtet, zeigt der Bilderschatz der Sonette ein entschiedenes Überwiegen der dem menschlichen Leben entlehnten Bilder gegenüber denen aus dem Bereiche der Natur. Dennoch tritt das Interesse am Spezifisch-Menschlichen, von dem die Vergleichsbilder in den Dramen ein so beredtes Zeugnis ablegen,[1]) in den Sonetten doch ziemlich zurück. Es hängt das in erster Linie mit dem konventionellem Charakter der Sonette zusammen, wie sich auch des weiteren aus dem Verhältnis ihres Bilderschatzes zu dem der elisabeth. Sonettisten, der vorshakespeareschen Dramatiker, Chaucers u. a. ergibt. Etwa die Hälfte der Vergleiche und Metaphern der Sonette begegnen in gleicher oder ähnlicher Form schon vorher in der englischen Literatur. Dabei weisen die Parallelen und Anklänge besagter Dichter nicht selten einen solchen Grad von Verwandtschaft auf, sei es in formaler Hinsicht oder hinsichtlich des Motivs, dafs sie den Gedanken an ein gegenseitiges Abhängigkeitsverhältnis durchaus recht nahelegen. In besonderem Mafse gilt dies von den Sonettdichtern der Elisabeth-

[1]) Vgl. das in der Diss. von W. Hübner aufgeführte Material.

zeit. Doch auch Sidney, Spenser, die vorshakespeareschen Dramatiker — und von ihnen besonders Lyly —, zeigen in dieser Beziehung manches Auffallende. Bei Chaucer hingegen bekundet sich nur einzeln eine blofse Verwandtschaft des Motivs, die sich jedoch meist in seinem Troilus findet.

Neben diesen verwandtschaftlichen Beziehungen zu einzelnen vorshakespeareschen Dichtern zeigt die Bildersprache der Sonette aber auch ganz allgemein eine starke Geistesverwandtschaft mit der Sonettdichtung der Elisabethzeit. Sie zeigt — und das ist wohl geeignet, den Ausführungen Sidney Lees in seinem Buche über die elisabethischen Sonettisten als Stütze zu dienen — in fast gleichem Mafse jene Absonderlichkeiten und einzeln auch jene Geschmacklosigkeiten, an denen die Dichter der Elisabethzeit so reich sind. Daraus offenbart sich deutlich, wie tief die Shakespeareschen Sonette in dem Boden der aufgepfropften Renaissancekultur wurzeln, und wie sehr ihr Dichter unter ihrem Einflufs steht. —

Zudem gemahnt der Umstand, dafs sich auch bei denjenigen bildlichen Begriffssphären, denen man, wie Kaufmanns- und Gerichtsleben, autobiographischen Wert hat beimessen wollen, schon vor Shakespeare und besonders bei den elisabethanischen Dichtern nicht wenige Anklänge finden, zur Vorsicht.

Auf der anderen Seite ersehen wir aus dem nicht als „traditionell" belegtem Bildergute, welchen grofsen Fortschritt Shakespeare in der englischen Literatur hinsichtlich dieses Kunstfaktors, des Bildes, bezeichnet. Dieser Fortschritt wird vor allem charakterisiert durch eine stärkere Betonung des Spezifisch-Menschlichen. Daneben aber auch einerseits durch eine eigenartige Umgestaltung älterer und konventioneller bildlicher Auffassungsweisen, wie andererseits durch eine Reihe besonderer subjektiv gefärbter Neuschöpfungen. Von diesen letzteren zeigen uns die Darstellung personifizierter abstrakter Wesenheiten vermittels des Attributs „*hand*", die ich nicht vor Shakespeare habe belegen können, sowie die Auffassung der Zeit (sc. des Todes) als ein mit der Sense ausgerüstetes Wesen, die ich gleichfalls zuerst bei Shakespeare in der englischen Literatur angetroffen habe, die stark dramatisch-anschauliche und schöpferische Phantasie des Dichters in besonders schönem Lichte.

Hinsichtlich der verschiedenen, für je einen Realbegriff gebrauchten Bilder zeigt sich ein prinzipieller Unterschied zwischen konkreten und abstrakten Begriffen. Bei ersteren spielt nicht selten neben dem eigentlichen Tertium comparationis auch Form und Aussehen der Dinge eine Rolle, was bei den abstrakten Begriffen nicht in Frage kommt. Hiernach richtet sich andererseits der Eindruck, den das Bild auf unsere Phantasie ausübt. Zudem lassen sich die für Abstrakta gebrauchten verschiedenen Bilder einzeln in verwandtschaftliche Gruppen zusammenstellen, die teils allgemein-dichterischen Auffassungen ihr Dasein verdanken, teils aber auch erst aus dem besonderen Inhalte der Sonette heraus entstanden sind, und die einzelnen zueinander auf Grund assoziativer Momente in Beziehung traten (Verwandtschaft und Kreuzungen). Dabei zeigen die für Zeit, Natur und Tod angewendeten Verbildlichungen eine aufserordentliche Mannigfaltigkeit der Auffassungen, was uns wieder interessante Einblicke tun läfst in die starke Einbildungskraft und Gestaltungskraft des Dichters, von denen auch die zahlreichen Personifikationen zeugen.

Die Untersuchung der Bilder innerhalb der poetischen Diktion zeigt fürs erste die ungleichmäfsige Ausstattung der Sonette hinsichtlich des Bilderschmuckes. Bilderarmen und bilderlosen Sonetten stehen solche gegenüber, die damit geradezu überladen erscheinen. Dadurch erhält der Ausdruck und Stil der Sonette nicht selten etwas Geschraubtes und Unnatürliches.

Die aufsergewöhnlich starke Einbildungskraft des Dichters offenbart sich auch darin, dafs einzelne Bilder nicht nur dem entsprechenden Tertium comparationis ihre Entstehung verdanken, sondern zuweilen durch besondere, im Inhalt der Sonette liegende psychologische Momente hervorgerufen sind, ja einzeln ausschliefslich auf solchen beruhen.

Die sprachliche Einkleidung der Bilder gewährt uns hingegen manche recht interessanten Einblicke in die mehr technische Seite der Shakespeareschen Kunst. Hier offenbart sich vor allem der Meister der Sprache und seine geniale Gestaltungskraft. Dabei spielen rhetorische Apostrophierung und akustische Ausschmückung eine nicht unwesentliche Rolle. Eine besondere Eigentümlichkeit stellen

die sogenannten potenzierten Metaphern dar, worin sich auch wieder die Stärke der Shakespeareschen Phantasie kundtut.

Um den bildlichen Totaleindruck zu erhöhen, verfügt der Dichter noch über eine Reihe weiterer Mittel. Was zuerst das einzelne Bild betrifft, so weifs der Dichter durch weitere Ausgestaltung desselben oder auch durch Hinzufügung neuer homogener Momente nicht selten eine starke Wirkung zu erzielen. Das Bestreben nach möglichster Anschaulichkeit der bildlichen Idee, demgegenüber wir vereinzelt aber auch recht wenig anschaulichen Kombinationen begegnen, hat zuweilen eine wirkungsvolle Assimilierung von Realbegriff und Bild im Gefolge, indem bildliche und nichtbildliche Momente in einem Ausdruck verschmelzen.

Auch die Behandlung der Bilder im Sonett zeigt bemerkenswerte Eigentümlichkeiten. Während der Dichter nicht selten längere Zeit, einzeln sogar das ganze Sonett hindurch, in derselben bildlichen Anschauungssphäre verweilt, begegnen wir anderswo einem mehr oder minder raschen Wechsel der Bilder, der einzeln geradezu plötzlich vor sich geht. Hierbei kommt es vor, dafs zwei bildliche Anschauungssphären abwechselnd beibehalten werden und sich gleichsam gegenseitig umklammern, bis die eine zugunsten der anderen fallen gelassen wird. Auf diese eigenartige Erscheinung ist indes auch schon in der oben erwähnten Dissertation von W. Hübner hingewiesen worden.

Soviel über die Bildersprache der Sonette selber, was ihre Hauptkennzeichen anbetrifft. Im einzelnen darf ich auf den Inhalt selbst verweisen. Die am Schlufs aufgeführten Anklänge aus den übrigen Werken können, obgleich sie nicht selten zu chronologischen Erwägungen Anlafs geben, doch erst im Verein mit anderen Kriterien zu greifbareren Ergebnissen führen.

So zeigen uns die Sonette die Gröfse und Tiefe der Shakespeareschen Kunst, die aufserordentliche Gestaltungskraft und schöpferische Tätigkeit seiner Phantasie mehr als einmal in schönstem Lichte. Was uns in den Dramen des Dichters fesselt und zu immer neuer Bewunderung zwingt, ist auch seinen Sonetten nicht gänzlich fremd. Waren indes jene ihrer Zeit weit vorausgeeilt, so zeigen hingegen die Sonette doch nicht selten ein recht starkes Hinneigen zum Konventionellen. In ihren Bildern spiegeln sich, wie kaum in einem anderen

Werke des Dichters, die für die Elisabethzeit charakteristischen Eigentümlichkeiten und Geschmacklosigkeiten treu und unverkennbar wieder, von denen Ausdrücke wie ‚*unear'd womb*' und ‚*tillage of thy husbandry*' zeigen, dafs ihr Dichter auch vor ihren Extremen nicht zurückgescheut ist.

Berichtigungen.

S. 3 nachzutragen unter Zustände (Tod): 109, 3; Augen: 114, 7.
S. 4 „ „ Reisen: 109, 5.
S. 5 „ „ Gerichtsleben: Urkunde 87, 3; Patent 87, 8; Urteil 87, 13.
S. 8 Anm. 1 lies: Sonette statt Sonetten.
S. 10 Z. 1 u. 2 lies: Astrophel statt Astrophal.
S. 40 Z. 1 Anm. lies: Über statt Nahezu.
S. 41 Z. 2 Anm.: zwischen ‚dafür' und ‚wie' ist ein Komma zu setzen.
S. 66 Z. 10 statt ‚derartiger' lies: „derartiges".
S. 87 Z. 18 statt *the lends* lies: *she lends.*
S. 91 Z. 9 Komma nach ‚Streng genommen' zu setzen.
S. 97 Z. 16 lies: *rain* statt *vain.*
S. 100 Z. 23 lies: *gaudy* (*spring*) statt *gandy.*
S. 105 Z. 3 lies: *locked* statt *lokked.*
S. 109 unter 2. Z. 1 lies: *second* statt *sekond.*

Druck von Ehrhardt Karras G. m. b. H. in Halle (Saale).

PE
25
S8
Hft.54

Studien zur englischen
Philologie

CIRCULATING MONOGRAPH

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY